This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Stanford University Libraries
3 6105 027 877 518

832.09
T374
v. 15

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Bonn.

XV.

Hans Oberländer: Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1898.

Die geiſtige Entwicklung der deutſchen Schauſpielkunſt

im 18. Jahrhundert.

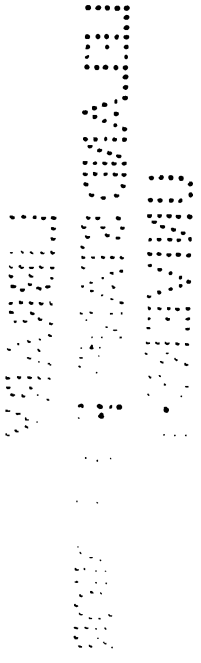
Von

Hans Oberländer.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1898.

Alle Rechte vorbehalten.

110072



Dem

Reformator und Förderer der deutſchen Schauſpielkunſt,

dem Herzog

Georg II. von Sachſen-Meiningen,

Hoheit,

in tiefſter Ehrfurcht

gewidmet vom

Verfaſſer.

Vorwort.

„Jede Kunst muß ihre Schule haben."
Gotth. Ephr. Lessing.

Vorliegendes Werk bildet die Fortsetzung meiner Dissertation: „Die Theorie der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert; ihr Ursprung und ihre Entwicklung." Die Thatsache, daß das Professoren-Kollegium einer philosophischen Fakultät eine wissenschaftliche Arbeit über die Schauspielkunst annahm, wird den Bühnenpraktiker absolut nicht von ihrer Existenzberechtigung überzeugen — ein Schicksal, welches diese Fortsetzung natürlich teilt; niemandem erscheint die „Theorie" überflüssiger als ihm. Er hat in jedem Falle Recht, wo die Theorie sich an die praktische Ausübung der Kunst selbst herandrängt; aber warum sollte man nicht in Wesen und Wirkung der Schauspielkunst so tief eindringen können, daß uns zu verstandesmäßigem Bewußtsein kommt, was der schaffende Künstler nur fühlt? Nichtsdestoweniger habe ich aus dem Titel meines Buches das Wort „Theorie" entfernt, um dem Vorurteil des Praktikers entgegenzutreten. Ich konnte es mit gutem Gewissen thun, weil der Leser in der That mehr als die verpönte Theorie der Schauspielkunst finden wird, nämlich jedes wichtige Moment ihres geistigen Lebens und seiner Entwicklung überhaupt: Die Principien, nach denen die französische und englische Bühne, nach ihrem Vorangehen aber die deutsche sich entwickelte, sind von mir in organischen Zusammenhang gebracht worden, und gleichzeitig war ich bemüht, die Geschmacksrichtungen verschiedener Epochen in ihrer charakteristischen Bedeutung für Dichtung, Kritik und Publikum vorzuführen. Auch Einzelheiten, wie z. B. die Ausführungen über Entstehung der Regiekunst und Theaterkritik, werden von historischem Interesse sein. Soweit die Form der Arbeit es gestattete, habe ich mich kritisch auf die Verhältnisse der Gegenwart bezogen, so daß jeder Kenner meine Absichten auch

dort herausfühlen wird, wo das Gewand der an älteren Zeiten geübten Kritik sie verhüllt. So schien mir die Fülle des Stoffes, welche das Thema bot, den Ausdruck: „geistige Entwicklung der Schauspielkunst" zu gestatten*).

Mein verehrter Lehrer, Herr Dr. Max Herrmann, Privatdocent an der Universität Berlin, gab die Anregung zu meiner Arbeit und blieb mir auch in der Ausführung des Ganzen ein opferwilliger Berater. Die Unterstützung an Quellen danke ich ihm hauptsächlich, aber auch seine wissenschaftliche und künstlerische Kritik war meiner Arbeit ungemein förderlich. Herr Dr. Herrmann hat mir die schwierigen Wege erschlossen, auf denen ich zu möglichster Erschöpfung meines Stoffes fortzuschreiten bemüht war. Ich spreche ihm hier meinen aufrichtigen und herzlichen Dank aus.

---

*) Der Titel meiner Dissertation konnte auf den Seiten 1—65 nicht mehr geändert werden.

Berlin, im April 1898.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

I. Kap.
Die Darstellung der Tragödie im Klassicismus Frankreichs . . 4

II. Kap.
Dubos und Batteux 9

III. Kap.
Die reine Natur nach ihrem Ursprung aus der Komödie . . . 19

IV. Kap.
Das théâtre français und seine Theoretiker in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts 31

V. Kap.
Gottsched und die deutsche Schauspielkunst; Johann Elias Schlegel 50

VI. Kap.
Garrick und Diderot 71

VII. Kap.
Lessing 94

VIII. Kap.
Die Begründung der deutschen Nationalbühne 141

Litteratur 202

Nachträge und Berichtigungen 212

Register 213

Einleitung.

„The proper study of mankind is man“ ſagt Pope und zieht mit dieſem Wort die Summe des philoſophiſchen Geiſtes im 18. Jahrhundert. Alles wurde von ihm ergriffen, auch die Künſte, und ihm danken ſie ihre Theorie. Das „je ne sais quoi“, bei welchem früher nicht allein die franzöſiſche, ſondern die geſammte Äſthetik in der theoretiſchen Spekulation Halt gemacht hatte, ſuchte man mit durchdringendem Scharfſinn aufzuheben. Die Neuzeit folgte dem Beiſpiel des Alterthums, indem ſie die Pſychologie zur Baſis ihrer äſthetiſchen Unterſuchungen machte, über jenes hinausgehend aber einen Carteſius[1]) und Locke[2]) befragte, wo es galt, neue Probleme zu löſen: „Was iſt ſchön?“ „Warum iſt etwas ſchön?“ „Wie wird etwas ſchön?“ „Iſt dem Künſtler Einbildungskraft, iſt ihm Empfindſamkeit nöthig?“ „Was iſt Genie?“ — Das waren die Fragen, die immer wiederkehrend nur mit Hülfe der Pſychologie rechte Beantwortung finden konnten, ſowie es dem denkenden Künſtler und dem Theoretiker geboten war, in ihr den Grund unſerer „Bewegungen“, die Urſache für eine Differenzierung aller „Zeichen“ zu ſuchen, unter denen das Seelenleben des Menſchen zu Tage tritt. Wurden nun die Gebilde ſo durchgeiſtigt, welche unter malender und meißelnder Hand entſtanden, wieviel mehr mußten Kritik und Theorie darauf bedacht ſein, die Kunſt der lebendigen Menſchendarſtellung auf pſychologiſche Grundſätze zu ſtellen? — Auch ſie, wenn man ſo will, die „jüngſte“ unter den Künſten, wurde an das Licht der Aufklärung gezogen, und die edelſten Geiſter reihten ſie als „energiſche“ und „freie“ Kunſt an die „bildenden“, welche die früher verachtete Schweſter in ihre Mitte nahmen und, wie wir ſehen werden, an ihren Grundprinzipien und Regeln Anteil nehmen ließen. — Dieſe Thatſache macht es erklärlich, daß auch hier ein kurzer Rückblick auf die Philoſophie geboten werden muß; jene äſthetiſchen Fragen, welche im Buche der Seele ihre Löſung fanden, kehren bei den Theoretikern der Schauſpielkunſt wieder und verlangen daher auch in dieſem Zuſammenhang die

Hervorhebung ihres Ursprungs. Dagegen wird es nicht am Platze sein, eine genauere Analyse der philosophischen Gesamtanschauung jedes Theoretikers der Schauspielkunst zu versuchen: es ließe sich doch nicht mit Bestimmtheit feststellen, wie weit der einzelne bewußt seine allgemeinen philosophischen Grundsätze auf die Theorie der Schauspielkunst angewendet hat; nur dort, wo die Ästhetik der Bühnenkunst mit Evidenz auf die wissenschaftliche Begründung in der Psychologie selbst hinweist, wird auch auf diese näher einzugehen sein.

„Theorie der Schauspielkunst?" Wie das befremdlich klingt! Existiert wirklich eine Wissenschaft, die diesen Namen verdient? Die Antwort soll uns die Geschichte geben; sie wird uns zeigen, daß freilich eine Grenze zwischen Theorie und Praxis im schauspielerischen Unterricht sehr schwer zu ziehen ist, daß lehrendes Wort und lebendiges Beispiel Hand in Hand gehen. Die Notwendigkeit der Theorie, welche der „geniale" Vertreter oder der pessimistische Verächter der Schauspielkunst mit Unrecht bezweifeln, ist historisch klar durch ihre Entwicklung bewiesen, denn — hätte die Theorie auch nicht eine einzige Größe gezeitigt, die „Würde" der Kunst ist ihre Wohlthat! Wir werden manchmal finden, daß die Theorie aus der Praxis entstanden nichts als das Zeugnis einer glänzenden Epoche ist und lehrreich nur, indem sie späteren Generationen zuruft: Folget dem Beispiel, das ich euch überliefere! Nur so allein trat die Schauspielkunst in ihrem vollen Wert hervor, und die Theorie bewies dadurch ihre veredelnde Wirkung, daß sie den „Gaukler" zum „Künstler" machte. In der That aber bot die Theorie auch Grundsätze, deren absolute Giltigkeit ebenso wenig zu leugnen ist wie ihre vorbildende Kraft, welche nach dem Abschluß der Erziehung eines Schauspielers in ihm wirksam bleibt, sofern er sich selbst bei aller Natürlichkeit zum Kunstprodukt erhebt und als solches in jeder seiner Wandlungen erscheint. Den Schwachen zu stützen, übersprudelnde Genialität zu zügeln, war und ist die Theorie dieser Kunst berufen, denn ihre Regeln gehen über in Fleisch und Blut, und der Schauspieler befolgt sie — er weiß selbst oft nicht: wie? Die Thatsache, daß viele große Künstler keinen Unterricht genossen, ist kein Gegenbeweis, denn sie sind alle Schüler ihres geistigen Ahnen, der aus sich selbst a priori Regeln und Grundsätze in die Welt spielte; diese erbten sich fort von Geschlecht zu Geschlecht, und das stolze Wort: Was ich bin, das danke ich mir

selbst — ist oft eine Lüge wie tausend andere. War es das Wort des Lehrers nicht, so war es das lebendige Beispiel, welches die Talente befruchtete, und durch Reflexion über das Gesehene wurde die Praxis zur Theorie. Natürlich handelt es sich nicht um ein gemeinsames Vorbild für alle Richtungen, vielmehr gab es für jede einzelne ein besonderes.

Die „Richtungen"! Ginge der Geschmack des Menschen in persona daher, er trüge sich in einem buntscheckigen Kleide wie der Narr, auf dessen Gewand die Farben wechseln wie seine Launen. In der Schauspielkunst stellt sich die Verwirrung um so bösartiger dar, als es an rechtem Hülfsmaterial zur Klärung fehlt. Es existiert kein Werk, welches quellenmäßig die theoretische Entwicklung dieser Kunst in Deutschland während ihres eigentlichen Geburtszeitalters, des 18. Jahrhunderts, verfolgte. Theoretische Abhandlungen, Theaterhistorien des In- und Auslandes, Zeitschriften und Briefe bieten der Forschung vereinzelte Anhaltspunkte, so daß wir gezwungen sind, die Quellen ohne Scheu vor einer gewissen Breite möglichst genau darzustellen. Vieles würde absolut unverständlich bleiben, wenn wir nicht weit ausholten und in der Vorführung des fremden Materials jeden Umstand berücksichtigten. Leider nämlich stehen einzelne historische Werke, auf die unsere Darstellung sich hier und da berufen könnte, besonders im Auslande, wo sie große Schauspieler besprechen, zu stark unter dem Einfluß des Journalismus der behandelten Zeit. Die sanguinischen Tiraden, voller Widersprüche untereinander, verraten diese oft nur unzuverlässige Quelle; jeder Schauspieler soll der „größte" sein, der Vorrat an schmückenden Beiworten scheint unerschöpflich, und wollte man jenen Berichten Glauben schenken, so gäbe es nur Garricks. Uebrigens sehr leicht entschuldbar, denn außer der Musik erregt uns keine Kunst so schnell und gewaltig, wenn auch so wenig nachhaltig wie diese — sie besticht! Wo nun Berichte der Tageskritik Widersprüche in den Historien zeigen, dort ist ein Abwägen mit größter Vorsicht geboten, denn nur auf diesem Wege wird sich uns das historisch richtige Bild jeder einzelnen Größe offenbaren.

Auch die Geschichte der Schauspielkunst nach der Seite der Praxis hin wird insofern ihre Berücksichtigung finden, als sie die Bedingungen für die innere Entwicklung unserer Kunst lehrt. Diese hier und da in ihrer Abhängigkeit vom Geiste der Zeit, von fördernden oder hemmenden Ereignissen darzustellen, ist unerläßlich.

Wir gehen von Frankreich aus, dessen Einfluß auf Deutschland auch ein Streiflicht auf Italien notwendig macht, durchlaufen die Epochen der klassicistischen und nachklassicistischen Zeit und betrachten das Ergebnis ihres Einwirkens bis zum Schlusse der Gottschedisch-Neuberischen Aera. Sodann führen wir den Leser durch die Epoche der Aufklärung und zeigen ihm die Fülle des Lichtes, welches schauspielerische Größen Englands und Diderots theoretischer Scharfsinn auf die darstellende Kunst ergossen. Lessings Geist leitete es zu uns herüber, und mit ihm beginnt die zweite Aera unserer Kunst, in der wir heut noch stehen, da sich Lessings Gesetze im Wandel der Zeit als untilgbar erwiesen. Die endgiltige Begründung ihrer Herrschaft setzt diesen Untersuchungen das Ziel.

Erstes Kapitel.

Die Darstellung der Tragödie im Klassicismus Frankreichs.

Von dem erhabenen Standpunkt des Klassicismus aus gewinnen wir den Überblick, welchem sich die großen Gesichtspunkte in der Entwicklung der französischen Schauspielkunst mit voller Klarheit darbieten; sie schließen die Hauptmomente in sich, welche auch für Deutschland von Wichtigkeit wurden: alle Unnatur, welcher wir hier zuerst in der steifen und erkünstelten Manier der Darstellung begegnen, nimmt im 17. Jahrhundert auf dem Boden Frankreichs ihren Anfang, wo Boileau als Diktator des Geschmackes eine Herrschaft von nahezu hundert Jahren ausübt. Dasselbe Zeitalter sieht Ludwig XIV. auf die Kunst, insbesondere die Bühne, einen Einfluß nehmen, welcher nicht minder als die Gesetze Boileaus im Anfange des 18. Jahrhunderts allen Naturbestrebungen einen Hemmschuh anlegt. Diese Bestrebungen entspringen aber, wenigstens auf dem Gebiet der Komödie, schon dem 17. Jahrhundert, so daß wir in diesem den fast gleichzeitigen Ursprung der beiden Hauptrichtungen: „reine Kunst" und „reine Natur" erblicken; indessen gewinnt die letztere erst in der nachklassischen Periode an Geltung, und erst Diderot und Lessing führen sie zum Siege.

Nach diesem Ausblick kehren wir zurück an die Quelle des klassicistischen Geschmackes und verfolgen seinen langsam sich entwickelnden Einfluß durch Frankreich nach Deutschland.

„Ihr müßt euch selbst zum Schmerz herabstimmen, weinen, um Thränen hervorzulocken. Große Worte, deren eines Komödianten Mund voll ist, sind es nicht, die so vom Herzen kommen, daß sein Elend rühre!" — mit dieser Wahrheit, welche Boileau der Horazischen „Ars poëtica" für seine eigene „Art poëtique"[1]) entnimmt, ist alles erschöpft, was er dem Schauspieler zu sagen weiß, und doch übte er auf dessen Kunst einen starken Einfluß aus, welcher sich indirekt Geltung verschaffte. Jener Schimmer von Natur, der hier gefordert wird, wich alsbald dem Dunkel, in das die letzte Konsequenz des Klassicismus alle Wahrheit hüllte. Durch Boileau nämlich wurden „Natur" und „Vernunft" identisch und eben deshalb, weil er jene in diesem Sinne zur Führerin des Künstlers proklamierte, wich aus dessen Schaffen der lebenswarme Puls echter und wahrer Empfindung. Man mißverstehe nicht das „suivez la nature" der damaligen Zeit! Die Wirkung dieses Wortes war das gerade Gegenteil, denn die nicht geistesleere, aber gefühlsarme Veredlung der Natur trieb sie zur Unnatur. Es war die „Pedanterie des Schönen"[2]), welche die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts beherrschte; ihre eisernen Klammern übten einen Druck aus, wogegen auch die Anstrengungen der nachfolgenden Generation noch lange ohnmächtig waren. Edel, schön, formsicher hießen die drei Gebote für die dramatische Dichtung und ihre Darstellung — sie betrafen die Tragödie.

Wenn das klassicistische Drama der Franzosen mit seinem Vorbild, der Antike, nichts anderes gemein hätte, so wäre es wenigstens diese seine Eigenart: ein strenger Stil, der wie kein zweiter aus sich selbst heraus einheitlich bestimmte Darstellung fordert. Weder Shakespeare noch Schiller beanspruchen dieselbe in gleichem Sinne, weil ihre Menschen von größerer Echtheit des Empfindens sind, und selbst der Glanz, welcher die Gestalten des letzteren von der Wahrheit des Lebens abhebt, läßt sie doch nicht als Halbgötter erscheinen, denen man die Helden des antikisierenden Dramas vergleicht. — Natürlich giebt es auch eine Darstellungsart, nach welcher die Schöpfungen des Britten und Deutschen innerlich ausgeglichen werden, und doch ist ihnen die Stileinheit des französischen Dramas nicht aufzudrängen, weil die strengere Wirklichkeit einer derartigen Erhebung zu idealer Kunstform hindernd in den Weg tritt. Nur dieser Gegensatz macht es recht klar, daß wir berechtigt sind, die Menschen der klassicistischen Tra-

gödie als „stehende Figuren“ zu fassen, welche Plastik und deklamatorisches Pathos herausforderten und nicht anders als mit diesen Mitteln darstellbar erschienen. Der harte Kampf, den man später besonders in Deutschland wider diese Schauspielkunst führte, die Thatsache, daß bei allen Naturbestrebungen der Held des antikisierenden Dramas von anderen durch idealere Auffassung geschieden blieb, beweisen den innigen Zusammenhang von Dicht- und Darstellungskunst im Klassicismus. Was die französische Ästhetik von jener forderte, galt auch für diese und schon jener Ruf nach Natur, den Boileau selbst an die Schauspielkunst richtete, mußte unter seinen Regeln für die Tragödie ersticken.

Dazu kam noch eine äußere Ursache, welche die Unnatur auf der Bühne geradezu förderte: die Etikette des französischen Hofes. Man hat in der Bewunderung des nachbarlichen Geistes auch den Vorzug gefunden, daß Frankreich in Kunst und Wissenschaft keinen Servilismus gekannt, sondern beide in Unabhängigkeit von königlicher Gunst dem reifen Urteil der Nation unterstellt habe. Das trifft hinsichtlich des „théâtre français“ nicht zu, welches sich unter Ludwig XIV. herausbildete. Schon äußerlich in der Tracht des Hofes zeigte sich sein Einfluß auf die Bühne, da jede Römertragödie im 17. Jahrhundert spielte und Halskrause oder Reifrock das ihre thaten, um männliche oder weibliche Leidenschaft in den gehörigen Schranken zu halten. Man lachte und weinte nach Sitte des Hofes und vergaß sie auch dort nicht, wo die Verzweiflung im Maße des Alexandriners um Mitleid warb: „Aimez donc la raison. Tout doit tendre au bon sens!“ — auch die Freude, auch der Schmerz! Ein Mensch von Erziehung ist Herr der Natur, er bemeistere die Leidenschaften! Wie willig diese Grundsätze bei uns aufgegriffen, mit Übertriebenheit auch dort zur Anwendung kamen, wo wir Menschen alle gleich und wiederum außer Stande sind, unsere Empfindungen anders zu äußern als individuell, statt auf eine gewisse und normale Art des Anstandes! Denn mit dieser Einseitigkeit spricht der Klassicismus, um sein Geschmacksideal aufzustellen, nicht etwa um vor dem Extrem der entgegengesetzten Darstellung von Freud und Leid zu warnen. Hochtrabende Phrasen tragischer Leidenschaft in der Ausdrucksweise des Hofes mußten dem Schauspieler einen Vortrag aufdrängen, dessen innerer Widerspruch alle Unnatur hinreichend erklärt. Aber diese Deklamation wurde angestaunt Decennien hindurch, und diesem Publikum fiel es

nicht ein, an der Trefflichkeit einer Schauspielkunst zu zweifeln, welche ihre späteren Richter für Wahnsinn erklärten; selbst die Fremden, wie uns die Clairon [3]) noch berichtet, ließen sich in Paris von dieser „Kunst" bestechen, und französische Truppen bürgerten sie in Deutschland ein.

Mit dieser Auseinandersetzung der inneren und äußeren Gründe für den tiefgehenden Einfluß der besprochenen litterarischen Epoche auf die Darstellung der Tragödie Frankreichs haben wir gleichzeitig Erklärung und Ursprung der Unnatur in der deutschen Schauspielkunst zu finden gesucht und wenden uns nunmehr den Betrachtungen zu, welche die Entwicklung der eigentlichen Theorie lehren.

Corneille und Racine gaben ihren Schauspielern selbst Unterricht, wie uns mehrfach [4]), aber leider mit wenig direkter Aufklärung über die Art desselben berichtet wird. Des ersteren „Discours du poëme dramatique" [5]) vermag uns den Dichter als Lehrer der darstellenden Kunst nicht zu veranschaulichen, da seine wenigen Äußerungen, die auch den Schauspieler angehen, dafür nicht ausreichen. Wir haben also nur einen Anhaltspunkt, der freilich zuverlässig genug ist: das nämlich, was wir von dem Spiel jener Zeit, also von der Praxis wissen. Diese Praxis ist überhaupt von Ausschlag gebendem Wert, weil manches Schlagwort der klassicistischen Ästhetik irreleiten könnte. Die Besprechung dieser Epoche zwingt uns, diese Thatsache nicht zu ignorieren, so müßig ihre Erwähnung auch scheinen mag. Wir berücksichtigten sie bei der Aufdeckung des Widerspruches, der in Boileaus gleichzeitiger Forderung von Natur auf der einen, von Formsicherheit auf der anderen Seite hervortrat; hier beim Zurückgreifen auf die Praxis des Corneille *) müssen wir erwähnen, daß die Regel des Tragikers: „rien n'est beau que le vrai" [6]) offenbar ohne Einfluß auf den dramatischen Unterricht war. Zunächst weist der Dichter selbst darauf hin, indem er, wohlbemerkt: von dem Schauspieler „Rhetorik" [7]) fordert, um Leidenschaft und Aufruhr der Seele**) zu malen. Hieraus geht also hervor, daß er seine Dramen so sprechen ließ, wie ihre Diktion war, selbst dort, wo das Pathos hinter den Ausdruck wahrer Empfindung hätte zurücktreten sollen. Grimarest, ein Kenner klassicistischer Schauspielkunst,

*) P. Corneille. 1608—84. — Boileau 1636—1711, art poët. 1674.

**) de l'esprit: das Geistige im allgemeinen, also Seele.

der uns ſpäter noch beſchäftigen wird, äußert ſich in ſeinem „Leben Molière's“ [8]) und dem „Traité du récitatif“ [9]) des genaueren über dieſe Art des Vortrages: er nennt ihn „aufgeblaſen“ (le récit ampoulé) und erklärt, das Schlagwort für jeden, der zum Volke ſpricht, in welchem Amt er dies auch thue, ſei „oratoriſch“; dem Schauſpieler gelten dieſelben Regeln wie jedem anderen — „Redner“! Das alſo war der Standpunkt, von welchem aus der Bühnenkünſtler betrachtet und beurteilt wurde; daher die oft erſcheinenden Vergleiche zwiſchen ſeiner und des Redners Kunſt, wie ſie uns noch in den Theorien begegnen werden. Man beachte ſchon im voraus, daß auch die Praxis den Schauſpieler klaſſiciſtiſcher Schule zum Redner machte: dies iſt für das Verſtändnis ſpäterer Erörterungen von größter Wichtigkeit.

Daß Racine als Lehrer der Schauſpielkunſt an jener Vortragsweiſe feſthielt, war ſchon eine notwendige Folge ſeines dramatiſchen Stils, der nicht weniger Pathos erheiſchte als der Stil Corneilles. Wir betrachten das ſoeben mitgeteilte Urteil Grimareſts als eine Charakteriſtik der ganzen Epoche, in welcher die beiden Tragiker das théâtre français beherrſchten, denn Grimareſt ſtarb erſt im hohen Alter 1720 zu Paris [10]). Corneille hatte offenbar jenen von Grimareſt geſchilderten Vortrag den Schauſpielern ſchon anerzogen, als Hédelin, Abbé von Aubignac 1657 in ſeiner „Prâtique du théâtre“ [11]) den völligen Mangel an Illuſionsfähigkeit bei Darſtellern und Zuſchauern treffend hervorhob. Seine Forderungen charakteriſieren die Zeit; er ſagt, das Publikum müſſe in dem Darſteller nur die dargeſtellte Perſon, nicht den Schauſpieler ſehen, dieſer aber ſolle ſich in jenen Menſchen umformen, deſſen Namen er trage, vor allem jedoch den Schauplatz von Rom nicht mit Paris verwechſeln. Zu der Unnatur, welche dieſe Worte geißeln, mußte eine Schule führen, deren höchſtes Prinzip die Aufgabe der Schauſpielkunſt in der Formvollendung gelöſt ſah.

Auch die Mimik wurde in gleicher Weiſe von Corneille beeinflußt, wie das Beiſpiel des größten [12]) Schauſpielers ſeiner Zeit erweiſt: Guillot Gorju, zu deſſen Charakteriſtik H. Lucas in ſeiner Geſchichte des théâtre français [13]) die maßgebende Kritik eines Zeitgenoſſen herbeizieht; ſie nennt ihn rühmend eine „wirkliche Marionette“ — da kennzeichnet ſich der Zeitgeſchmack! Um dieſen iſt es uns zu thun, denn nur von ihm wollen wir auf den allgemei-

nen Stil der Darſtellung zurückſchließen, nicht von dem Beiſpiel einer einzigen Größe. Ohne Frage war die Plaſtik das Haupterfordernis, um in der Schule Corneilles zu glänzen, und die Mimik jenes Schauſpielers machte ihr alle Ehre im Sinne des damaligen Paris. Als nun Racine ſpäter mit ſeinem „étudiez la cour“ dem Willen des Königs dienſteifrig nachkam, da gelangte die Mimik vollends zu jener Steifheit, wie ſie bereits geſchildert wurde.

Strenge geleitet haben die franzöſiſchen Dichter ihre Schauſpieler ſicher, wiewohl Grimareſt 1705 dieſen jede Kenntnis von Prinzipien abſpricht. Wir werden ſpäter noch hiervon hören — aber hatte man ſie wirklich ſo ſchnell vergeſſen? Möglich, daß dieſer Mann, ein verfrühter Apoſtel reiner Natur, einfach nur deshalb ſo urteilt, weil er überhaupt Prinzipien dort nicht erkennen kann, wo mit emphatiſchem Vortrag, wie er ſagt, unterſchiedslos alle Rollen geſprochen werden. Vermuten wir recht, dann wäre ſein Tadel nur noch ein Zeugnis mehr für die einſeitigen Bemühungen Corneilles und Racines, mit dem ſie natürliche Regungen in der Schauſpielkunſt erſtickt hatten. Wie dem auch ſei, die Grundſätze, nach denen jene ihre Schauſpieler unterrichteten, bildeten die erſten Anſätze zu einer theoretiſchen Behandlung der neueren Bühnenkunſt überhaupt, und kennen wir ſie auch nicht im einzelnen, ſo weiſen die durch ſie erzielten Reſultate darauf hin, daß ſie dem antiken Ideal entſprangen. Ohne einen engen Zuſammenhang mit der Schauſpieltheorie des 18. Jahrhunderts konſtruieren zu wollen, ſehen wir in Corneille und Racine doch deshalb ihre Vorboten, weil ihre geſammte dichteriſche Wirkſamkeit die Wiedergeburt der modernen Schauſpielkunſt aus dem Geiſt der Antike inaugurieren mußte. Als begleitende Zeugin wird die aufkommende Theorie dieſen Vorgang erläutern.

Zweites Kapitel.

Dubos und Batteux.

Die moderne Schauſpielkunſt iſt aus der Antike wieder erſtanden, wie die dramatiſche Dichtung der franzöſiſchen Klaſſicität beweiſt. Ihre Theorie aber, deren Entfaltung wir mit dem Übertritt in das 18. Jahrhundert vor unſeren Augen entſtehen laſſen, verlieh eifrig dem Anſchluß an die Alten Ausdruck, und in ihrem Studium erkennen wir, daß der Geiſt der Antike urſprünglich die

gesamte Schauspielkunst durchwehte. Nicht eher wurde seine Spur verwischt, als bis Garrick die Natur Shakespeares der Schauspielkunst zuführte und diese auf den Bühnen aller Nationen heimisch wurde. Zu tilgen freilich war und ist die Macht der Antike nicht, denn wo wir auch nachgraben, die Pfeiler des theoretischen Gebäudes moderner Schauspielkunst gründen alle in ihr. Diesen Nachweis zu führen, wenden wir uns den Theoretikern Dubos und Batteux zu, deren tiefgehender Einfluß auf Deutschland durch die Geschichte der Ästhetik hinlänglich bekannt ist[1]). Es liegt auf der Hand, daß die schauspielerische Theorie der beiden Franzosen so gut wie ihre Erörterungen über andere Gebiete der Kunst bei uns verbreitet wurde, als Lessings Berliner Anhänger Dubos fruchtbar machten und die „fleißigen Deutschen" ihre Arbeit an Batteux „verschwendeten"[2]).

Beide Männer sind in Hinsicht ihrer Theorie des Schauspiels schwer zu verstehen: als Denker einer Periode des Übergangs werden sie nur aus ihrem Zusammenhang mit dem ablebenden Klassicismus und anderseits mit dem neu entstehenden Kunstgeschmack begriffen. Man sieht, es wurde ihnen schwer, sich von der Überlieferung zu trennen; so ehrwürdig, so unantastbar schien das Alte, daß ein direkter Bruch unmöglich war. Wie ein Signal der nahenden Aufklärung klingt ihr Ruf nach Natur, aber die Zeit war noch nicht reif. Wohl sah man ein, daß Schönheit die Natur als Sklavin niederhielt, und ihre Fesseln zu lösen, trieb das ästhetische Empfinden. Zunächst gab man ihr Gleichberechtigung: die „schöne Natur" ward auf den Schild gehoben; der Accent ihres Beiwortes milderte und vermittelte; oft vergaß ihn das gesunde Urteil, und ohne gerade Natur in ihrer Nacktheit anzupreisen, ließ es ihr nur vernünftige Idealisierung als nötige Hülle. Aber wie ein Gewissensbiß sprach es aus der sich oft wiederholenden Umkehr, und die Befangenheit im Klassicismus hieß dem „schön" in jenem Schlagwort abermals das Gewicht anhängen. So erklären wir uns die Widersprüche bei einem und demselben Ästhetiker wie Dubos, so auch alle Reaktionen, welche gegen die Natur immer wiederkehrten und selbst in Deutschland noch über den Sieg der Aufklärung hinaus einige Theoretiker der Schauspielkunst sich in das Netz des Klassicismus fangen ließen. Erst als Lessings schauspielerisches Kunstprinzip: der „idealisierte Naturalismus"*) endgiltig

*) Diese Bezeichnung wird im VII. Kapitel erklärt.

Fuß faßte, war aller Widerstreit beendet. In diesem Gange der Entwicklung stellt sich die Schauspielkunst, was die wichtige Frage der theatralischen Natur betrifft, dem Überblick vom Klassicismus bis zur Neuzeit dar; diese Kenntnis ist vorauszusetzen, ehe wir die wichtigsten Gedanken deutscher Theorieschreibung aus dem Keime herleiten.

Die Alten hatten einen Schatz von Regeln, der eine ganze Kunst enthielt — wir haben ihn verloren! Das ist die Klage der französischen Ästhetik im Nachklassicismus; sie betrifft die Kunst der Deklamation. Man war nicht müßig, man grub dem Schatze nach und fand im Studium besonders des Horaz [3]), des Cicero [4]) und Quintilian [5]), was dem Redner und Schauspieler in gleicher Weise dienlich werden sollte. Die Deklamation als „Beredtsamkeit des Leibes und der Stimme" wurde auf ihre Lehrbarkeit geprüft, und als Ergebnis des Forschens trat die Möglichkeit einer Theorie hervor; sie lag in den Prinzipien, nach denen der griechische Schauspieler agierte oder später der römische Pantomime menschliche Leidenschaften aus der Gebärde sprechen ließ. Dubos verwies auf diese Grundlage in seiner Schrift über die theatralischen Vorstellungen der Alten [6]), und er war es, der in diesem Werk die Theorie der Schauspielkunst, wenn wir von früheren Versuchen minderer Bedeutung absehen, aus der Wiege hob. Die Berücksichtigung der Antike aber wurde auch auf diesem Felde gewissermaßen zur Tendenz erhoben.

Die Werke der beiden Franzosen, für deren inneren Zusammenhang Batteux [7]) selbst zeugt, beweisen die Befruchtung der modernen Schauspieltheorie durch jene der Alten bis in alle Einzelheiten. Es sind, außer der genannten Schrift Dubos', seine „Réflexions critiques sur la poësie et la peinture" [8]); ferner von Batteux: „Les beaux arts réduits à un même principe" [9]), ein Werk, dessen Gedankenbau sich in den „Cours de belles lettres" erst vollendet.

Die Musik erzeugte die Prinzipien der Deklamation: eine Annahme, deren Begründung in jener Schrift über die theatralischen Vorstellungen der Alten ihren Anfang nimmt, von Batteux bis ins einzelne ausgeführt wird und dann in der deutschen Ästhetik zu verfolgen ist. Batteux beklagt es, daß die Deklamation von der Musik losgelöst und daher keine Kunst mehr sei. Ehedem kamen auch ihr Melodie und Harmonie zu, ein bloßer Aufputz der Natur, wie Batteux sagt, der die natürliche Bedeutung der Ge-

bärden nicht veränderte, ihnen vielmehr nur Nachdruck und Annehmlichkeit hinzufügte. Aus dieſer Grundanſchauung über die Muſik erklärt es ſich, daß hier unter „Tanzkunſt" auch die Wirkſamkeit des Redners und Schauſpielers begriffen wird. — „Viele werden ſich wundern", ſagt Gottſched[11]), „wie der Verfaſſer vom Tanzen auf die Gebärden und Stellungen des Redners kömmt. Allein er hat oben alle Bewegungen des Leibes zur Tanzkunſt gerechnet, wie die alten Griechen auch gethan haben. Daher gehöret nun die ganze Wohlredenheit des Leibes zur Tanzkunſt ſo wenig ſich die heutigen Tanzmeiſter darauf legen. Aber die Schauſpieler üben ſie doch aus und müſſen ſie ſorgfältig lernen"; der Umſtand, daß dieſe auch in Deutſchland bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus zugleich Tänzer im eigentlichen Sinne waren, möge hier nicht zu einem Mißverſtändniß führen: Batteux ſelbſt erteilt Rednern, Schauſpielern und Pantomimen ihre Regeln in einer ſo unterſchiedsloſen Weiſe, daß es lediglich dem Gutachten des einzelnen überlaſſen bleibt, ihre Trennung vorzunehmen. Wenn er z. B. die Darſtellung „Malerei auf lebendiger Haut" nennt, ſo ſcheint dieſe Aeußerung dem Tänzer, nicht aber dem Schauſpieler zu gelten, und doch empfiehlt er dieſem das Studium der Pouſſin, Le Brun und Le Sueur für die Tragödie.

Durch die Unterordnung der Schauſpielkunſt unter die Kunſt des Tanzes wurde ſie mit den anderen Künſten in Verbindung geſetzt. Schon in Dubos' Äſthetik klingt an, was durch Batteux in klarer Gedankenfülle ausgeprägt wird: die Künſte alle ſind Kinder einer Mutter — die Kinder der Natur! Denn Farbe, Ton, Gebärde, Rede ſind die Mittel, durch welche ſie wirken, und ihre Regeln wachſen demnach aus dem einen, ewigen Urquell der Natur, welche allein in ihrer Schönheit dem Künſtler als ein Vorbild gelten darf, ſofern der Endzweck jeder Kunſt das Vergnügen iſt, ihr Weſen in Vollkommenheit beſteht. — Das iſt Batteux' Standpunkt in den „Beaux arts", dem wir in beſonderer Hinſicht auf die Schauſpielkunſt noch bei deutſchen Theoretikern begegnen werden. Die Art der vergleichenden Beurteilung aller Künſte, welche jener Anſchauung entſprang, wurde Geſetz und hob die Schauſpielkunſt in eine höhere Sphäre äſthetiſcher Würdigung, da ſchon Batteux zur Erklärung für ihre Theorie Muſik und Malerei herbeizog und ſie in engſter Verbindung mit der Redekunſt behandelte.

Bereits die Antike hatte die Wirkung der Künſte durch

natürliche und willkürliche Zeichen geschieden; die Theorie der Deklamation setzte entsprechend die Trennung von natürlichen und künstlichen Gebärden ein. Das psychologische Moment, welches hierzu anleitete, tritt schon deutlich in den „Cours de belles lettres" des Batteux hervor, wo der Verfasser zum Unterschied von der nur andeutenden, natürlichen Gebärde den Ausdruck „passioniert" für die künstliche einsetzt, um somit darzulegen, daß es ihre Aufgabe ist, die Leidenschaften der Seele zu malen. Die spätere Theorie konnte nicht genug Ausdrücke finden, um mit ihnen noch feinere Spaltungen faßlich zu machen, indem sie jede seelische Regung einer Kategorie von Gebärden zuteilte, wie dies abschließend namentlich J. J. Engels „Mimik"[12a]) beweist; wir finden in ihr ein spitzfindiges System der Gebärdensprache, welches sich auf jener einfachen Grundlage erhebt. Wo zuerst in der Behandlung dieser Materie auch die moderne Psychologie fördernd hinzutrat, wagen wir nicht zu entscheiden, da ihr Einfluß wohl schon früher bemerkbar ist, doch erst in Engels Carteſius-Studien direkten Beweis findet[12b]). Jene ungekünstelte Scheidung aber, welche schon die Antike bot, blieb einzig und allein von Wert; sie erhielt auch in der Theorie der modernen Schauspielkunst durch Lessing ihren klassischen Ausdruck.

Unter den einzelnen Gedankenzügen von größerer Wichtigkeit finden wir in Batteux' Lehre der Deklamation folgende Ansätze: „Wenn die Freude Aufgabe der Darstellung ist, so müssen alle Modulationen, alle Bewegungen davon die lachende Farbe annehmen" — so erklärt der Franzose die „Einheit" der Gebärdensprache, ein Prinzip, an welchem auch die deutsche Theorieschreibung festhielt. Sein Einfluß auf diese läßt noch manche Klärung zu wünschen übrig, wie etwa mit Rücksicht auf Moses Mendelssohn, der gegen Batteux' Lehre in Bausch und Bogen polemisch verfahren sein soll. Man betrachtet sie einfach als Antipoden, was mindestens auf dem Gebiete der Schauspielkunst nicht richtig ist. Franz Muncker[13]) äußert sich als Mendelssohns Biograph: „Im Gegensatz zu Batteux forderte Mendelssohn vom Künstler, daß er sich über die gemeine Natur erhebe, daß er vielmehr alles so darstelle, wie es die Natur dargestellt haben würde, wenn die sinnliche Schönheit ihre einzige und höchste Absicht gewesen wäre." Das ist in der That der ästhetische Standpunkt des Philosophen, von dem aus seine Theorie für die bildende Kunst wie die des Schau-

ſpielers zu verſtehen iſt, wenn die Natur in dieſer auch einen freieren Spielraum von Mendelsſohn erhielt[14]). Batteux aber fordert in den „Cours de belles lettres“, die ſchöne Natur ſei nachzuahmen und ſo darzuſtellen, wie ſie ſein kann, wie ſie ſich denken läßt. Wo liegt ein Widerſpruch? In dieſen Grundſätzen der allgemeinen Äſthetik gewiß nicht, und was im beſonderen unſer Intereſſe an der Schauſpielkunſt betrifft, ſo zeigt Mendelsſohn, als gründlicher Batteux-Kenner, völlige Übereinſtimmung mit ſeinem Geſchmack, wenn er das Gemeine, Gräßliche und Furchtbare in der Mimik verpönt. Dort hören wir das Wort des Franzoſen wiedertönen: „Leidenſchaften ſind nicht knechtiſch nachzuahmen, man muß, wenn man die ſchöne Natur ſucht, weitergehen“; die Aufklärung ſuchte dieſe zwar nicht mehr im Sinne des Batteux und beſchränkte das „Weitergehen“ nach dem Prinzip des „idealiſierten Naturalismus“, aber es iſt wohl keine Frage, daß eine ſolche Forderung geeignet war, ein für allemal die Darſtellung roher Natur zu verbannen, wofür uns Mendelsſohns feinſinnige Worte über die Kunſt des Schauſpielers ein beredtes Zeugnis ſind.

Weiteren Einfluß übte Batteux mit ſeiner Lehre von den „Elementen der Rede“, welche auch „Schauſpielern von Profeſſion“ gelten. Es handelt ſich um einen vollſtändigen Parallelismus zwiſchen der Rede ſelbſt und ihrem Vortrag; der Theoretiker kennt hier wie dort „Figuren“, da jeder Satzform gewiſſe Töne und Gebärden entſprechen. Die Hauptelemente ſind Numerus und Rhythmus. Jener iſt das Maß, welches Ruhepunkte und Abſätze reguliert, Schlußfälle vorbereitet und Intonationen beſtimmt: für Rede nämlich und Vortrag, während der Rhythmus das melodiſche Zuſammenwirken der Satzteile und ihres Ausdruckes in Tönen und Gebärden iſt.

Dem grübleriſchen Geiſte der franzöſiſchen Theorie ſind wir jetzt ſoweit nachgegangen, daß die letzte Konſequenz ihrer ſyſtematiſierenden Konſtruktion für die Darſtellung reif wird. Schon Dubos beweiſt in der Schrift über die theatraliſchen Vorſtellungen der Alten, daß er allen Ernſtes glaubte, man könne nach dem Vorbild der Muſik die Inflexionen der deklamierenden Stimme durch Noten ausdrücken. Die natürliche Deklamation hat fixe Töne und ein beſtimmtes Tempo (marche): das war Dubos' feſtſtehende Anſicht, die wir bei Rémond[15]) und Marmontel[16]) widerlegt finden. Sie war natürlich durch die Antike begründet, worauf wir

hier jedoch nicht näher eingehen. Auch Batteux spricht von einer Kompoſition der Sprache und körperlichen Beredtſamkeit, ohne etwa an die Oper zu denken. Die deutſche Theorie aber blieb wenigſtens dieſer Verirrung leerer, verſtandesmäßiger Grübelei fern und was ſie hinübernahm, bewies mehr den Zweck, einem Vortrag poetiſcher Diktion durch die Aufſtellung einer Theorie ſtraffen Halt zu geben. Dieſe Art hatte ihr Gutes, denn weder vor noch nach Leſſing durfte unſern Schauſpielern der Zügel fehlen. Wir Deutſchen ſind weniger temperamentlos, als unſer Ruf beſagt, wofür die Bühne nicht als letztes Beweismittel gilt, denn ein hemmendes Gegengewicht zu dem Drang nach Naturalismus war ihr immer nur heilſam; das zeigt ein einziger Blick über ihre Erziehung von Gottſched bis auf Goethe, und Frankreich danken wir die Zuchtrute.

Wir ſtehen mitten in einer Periode des Überganges, wo gegenſätzliche Anſchauungen oft ſo eng zuſammentreten, als ob ſie Frieden ſchließen könnten. Man ſucht Verſchmelzung und ſetzt nur Widerſprüche in die Welt, wenn man wie Dubos verfährt, der ſeine Abhandlung über die theatraliſchen Vorſtellungen der Alten, gleichzeitig mit den „Réflexions critiques“ 1719 herausgab und hier im Gegenſatz zu jener Schrift Natur bis zu einem Grade fordert, der ſchon ihren völligen Sieg erwarten läßt: der Deklamator muß ſich ſelbſt rühren, denn nur wahre, innere Empfindung macht Ton und Gebärde überzeugungsvoll. Kalt läßt das erzwungene Weſen des Schauſpielers, der nur künſtlich rühren, uns weinen machen will, ohne ſelbſt bewegt zu ſein:

„Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus“*)

citiert Dubos und behauptet, daß ein Schauſpieler uns über Schwächen des Vortrages hinwegtäuſche, wofern nur in ſeiner Aktion die Stimme der Natur zum Durchbruch komme. Von den Talenten nämlich, welche Herrſchaft über den Menſchen geben, iſt nicht die geiſtige Erhabenheit und Erleuchtung das mächtigſte, vielmehr das Talent, ihn nach Gefallen zu rühren. Dieſe Rührung aber ruft nur derjenige hervor, der ſelbſt eine gewiſſe Senſibilität des Herzens beſitzt, ein Gedanke, in dem ſich engliſche Pſychologie und Äſthetik verraten. Auch H. v. Stein[17a]) verweiſt auf den Zuſammenhang Dubos' mit England, und ein Vergleich der engliſchen Lehre von Einbildungskraft und Genie[17b]) mit der pſychologiſchen Anſchau-

*) Horaz, de arte poëtica, Vers 101, 102.

ung des Franzosen ergiebt, daß er wie die Engländer Wesen und Wirken des Genies ganz von der Seite des Gemütes herleitet. Von dieser Ueberzeugung geht Dubos auch in seiner Ästhetik der Rede- und Schauspielkunst aus, und so fordert der berühmte „Geniestreit" des 18. Jahrhunderts als Erzeugnis der Locke'schen Psychologie in diesem Zusammenhang eine kurze Betrachtung: Es handelte sich lange Zeit um die Frage, ob das Genie des Künstlers in einer starken Ausbildung der unteren Seelenkräfte, also der Empfindungsfähigkeit, oder einer höheren Veranlagung des Geistes zu suchen sei. Dieser Streit nahm in der schauspielerischen Theorie deshalb eine so unvergleichliche Breite an, weil naturgemäß bei dem Menschendarsteller die Frage am tiefsten zu fassen war, worin seine Gewalt über die Herzen beruhe. Wir kennen Dubos' Ansicht und müssen gestehen, daß von ihm schon das Rätsel gelöst wird, wenn er vollends hinzufügt, der Deklamator müsse sich „künstlich" (machinalement) in die Empfindungen seiner Rolle versetzen. Das heißt also: Kopf und Herz thun das ihre, um uns zu rühren; der Verstand arbeitet vor, die Empfindung tritt sodann in ihre Rechte. Je zarter die Sensibilität des Herzens, je leichter seine mechanische Disposition, sich den Leidenschaften hinzugeben, desto tiefer die Wirkung, desto größer das Genie. In der That: eine glänzende Definition, wenn wir Dubos richtig verstanden haben! — Mit philologischer Genauigkeit des Übersetzens ist hier noch nichts ausgerichtet*), man muß den Prozeß nachfühlen können, welcher in dem Innern des Schauspielers vor sich geht, sobald er sich selbst zum natürlichen Kunstprodukt erhebt. Wie weit er von den Empfindungen beherrscht sein dürfe, blieb lange Zeit die Frage, welche auch heute noch nicht erledigt ist, weil ihre positive Lösung, die allgemeine Giltigkeit erstrebt, immer wieder durch die Macht der Individualität zerstört wird. Von vornherein hätte also jeder Streit durch die Erkenntnis verhindert werden können, daß jene Frage nur relativ zu lösen ist. Bei Dubos selbst zeigt sich ein Widerspruch: er wünscht die Rührung bis zu Thränen und in einem späteren Abschnitt über „Illusion" sieht er in jedem Bühnenvorgang nur Kopie. Gerade in diesem Punkte zeigt sich das schwere Ringen des klassicistischen und des aufklärerischen Geschmackes in größter Heftigkeit; die Frage der „sensibilité" wird zur ästhetischen

*) „Réflexions.....", S. 437 ff.

Weltfrage, und auf dem Gebiete der Schauspielkunst bewegt sie sich in jenen gegensätzlichen Anschauungen Dubos' nach Deutschland fort. Sie kam herüber als die Ästhetik der Franzosen eine deutsche wurde; wir erblicken ihren Einfluß schon bei Gottsched, der sich mehr Skrupeln um sie machte, als seine Leidenschaft für „regelmäßige" Stücke die Kritiker seiner dramaturgischen Wirksamkeit es ahnen ließ. Bei Diderot erreichte der Widerstreit den Höhepunkt, um dann von seinem Schüler Lessing[18]) und dessen Jüngern, nicht ohne den Einfluß Englands, im allgemeinen zu Gunsten des Gefühles entschieden zu werden, während der Klassicismus das Vorherrschen des kalten Verstandes als Wahrzeichen seiner einstigen Herrschaft in Frankreich hinterließ.

Auch in den „Réflexions critiques" gewinnt der Klassicismus bei Dubos noch einmal die Oberhand, da der Verfasser sich für den Vortrag der französischen Tragödie bis auf seine Zeit dermaßen erwärmt, daß er den Ernst der vorher besprochenen Naturwahrheit wieder verdächtigt. Nur um das Bild der Zerrissenheit seiner Ästhetik zu vervollständigen, sei darauf hingewiesen, daß Dubos den „style figuré" als denjenigen Vorzug des französischen Theaters ansieht, welcher dieses in der Darstellung des Trauerspiels über alle anderen erhoben habe. Nicht einmal das „Singende" in der Deklamation lehnt er ab, und eine scharfe Polemik wider den Naturalismus Italiens läßt erkennen, daß Dubos eigentlich im Banne des entgegengesetzten Extremes verblieb; seine Theorie für die Darstellung der Tragödie schließt ein Labyrinth von Widersprüchen in sich. Erst im Lustspiel, welches der hauptsächliche Gegenstand unseres nächsten Kapitels ist, sehen wir Dubos die Konsequenz seiner ersten Ansätze zur Proklamation der „reinen Natur" ziehen und dem Schauspieler einen Kanon geben, der in seiner Einfachheit unübertrefflich das Wichtigste bringt, was über diese Materie zu sagen ist.

Wenn man die Summe dessen zieht, was Batteux über Schauspielkunst äußert und besonders seine Ästhetik der bildenden Künste mit in die Wagschale wirft, so begreifen wir, daß H. v. Stein[19]) ihn ohne weiterers noch ein Kind des Klassicismus nennt. Und doch findet sich in seiner schauspielerischen Theorie ein wichtiges Moment, welches ihren Entwicklungsgang bis zur Stufe der Naturforderung zwar verborgener, aber konsequenter als bei Dubos erscheinen läßt: schon das erste Werk „Les beaux arts" verrät, daß Batteux in der Darstellung die natürliche Wirksamkeit der

Seele keineswegs unterschätzte. Die „Cours de belles lettres“ enthalten sodann einen Artikel „Von den Schauspielern“, dessen knappgefaßte Regeln für Gymnasiasten und Privatpersonen einen theoretischen Fortschritt in Hinsicht auf Natur bezeugen: „Deklamation ist die Sprache der Natur, nur so wird das Herz besprochen“*) und ähnliche Worte erweisen die Richtigkeit unserer Beobachtung. Abgesehen aber davon — der weiteste Schritt, den Batteux that, weiter noch als Dubos ihn wagte, das ist die schließliche Lockerung der theoretischen Strenge: „Wir wollen auch zugestehen, wenn man es haben will, daß fast ein jeder sein eigener Lehrmeister in diesem Stücke sein muß und daß alle Anweisungen, zumal die schriftlichen, verlorene Unkosten sind“ — das hat er sich abgerungen, man hört es am Ton. Und wenn er schließlich noch zu der Erkenntnis kommt, daß für die Schattierungen der Töne der „musikalische Kalkül“ nicht mehr ausreiche, so müssen wir sagen, daß Batteux trotz aller Starrheit, welche den „Cours de belles lettres“ noch immer eigen ist, in diesem zweiten Werk der modernen Zeit bedächtig die Hand reicht. Mit einer Gabe an diese schließt er seine Forschungen über die Theorie der Schauspielkunst; sie besteht in einem Prinzip, dessen der neue Geschmack nicht minder als der Klassicismus bedurfte, in dem Hinweis auf das unvergängliche *πρέπον* des Griechen. Für die moderne Schauspielkunst wurde es von Batteux zuerst betont und kehrte seitdem in jeder Theorie als „bienséance“, „decency“ und „Wohlanstand“ wieder, um das Hauptgesetz der tragischen und komischen Aktion zu bleiben. Es ist von größerem Werte, als der Anschein glauben läßt, denn selbst große Schauspieler haben die Regelung der ruhigen und leidenschaftlichen Seelenvorgänge zwar für selbstverständlich erklärt, aber im Spiele durchaus nicht befolgt.

Wenn die Theorie der deutschen Schauspielkunst auch nicht in allen Zügen ihrer Entwicklung der Antike oder dem Boden Frankreichs entwuchs, so ist doch diese Abstammung selbst dort, wo wir sie nur vermuten, zunächst nicht von der Hand zu weisen. Eine ästhetische Anschauung kann derartig zum geistigen Gemeingut werden, daß sie im Kopfe des einzelnen theoretische Regeln hervorruft, welche derselbe als sein Eigentum giebt und doch unbewußt nur reproduciert. Hierfür läßt sich oft der direkte Nachweis nicht er-

*) d. h. auf das Herz gewirkt.

bringen, wo wir das Fortwirken von Gedanken nur ſpüren, ohne ſie auf ihren geiſtigen Urheber mit Beſtimmtheit zurückführen zu können; aber es wäre unrichtig, wollte man bei einer Materie, wie der hier vorliegenden, auf Kombinationen verzichten. Noch manches Stück deutſcher Schauſpieltheorie wird ohne alle Konſtruktion ſeinem Urſprung nach erklärlich werden, wenn wir erkennen, daß eine Anſchauung ſich in jener allgemeinen Weiſe mitgeteilt und vererbt hat.

So klar es iſt, daß Dubos und Batteux auf die Praxis keinen Einfluß nahmen, was ſchon der Charakter ihrer Theorie mehr als der jeder anderen erklärt, ſo ſicher iſt es, daß beſonders Batteux als grundlegender Methodiker wohl alle Punkte der Theorie berührte, die ihre Behandlung des weiteren nothwendig machten. Und eben darin lag ſeine wie des Dubos höchſte Bedeutung, daß ſie jeden Theoretiker der Schauſpielkunſt Halt zu machen zwangen, um ihnen direkt oder indirekt Beachtung zu ſchenken und ſich klar zu machen, ob er den gleichen oder ſeinen eigenen Weg verfolgen wollte. Dies iſt eine Thatſache, welche hoffen darf, in hellem Licht hervorzutreten, ſobald wir auf deutſchem Boden die hier angeſponnenen Fäden wieder aufnehmen werden.

Drittes Kapitel.

Die reine Natur nach ihrem Urſprung aus der Komödie.

Ohne den Begriff der Entwicklung zu überſpannen, ſehen wir im Bilde den Enfaltungsgang der „reinen Natur" Deutſchland gleich einem Strome durchziehen, dem die Aufklärung das Bett gräbt. Folgen wir ihm zur Quelle, ſo entdecken wir den zwiefachen Urſprung: im Geiſte Shakeſpeares und Molières. Dieſer feſſelt uns zunächſt, da die Natürlichkeit ſeiner heiteren Muſe früher auf die Schauſpielkunſt überging, als die Leidenſchaft der engliſchen Tragödie ihre Darſtellung zu gleicher Wahrheit hinriß. Während dieſes erſt geſchah, als Garricks ſiegende Genialität um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die altersmorſche Ueberliefe-

rung der plastisch-deklamatorischen Bühnenkunst zum Wanken brachte, empfing das französische Theater fast um hundert Jahre eher die Gabe seines Schauspielers Molière. Viel zu früh, denn welche Kämpfe mußte sie bestehen, um sich aufrecht zu erhalten! Rein quoll die Natur aus den Lebensbildern des Dichters hervor, und wahr wie diese selbst wurde das Spiel, das sie verkörperte. Leicht und ungezwungen sprudelte es über die Bühne, und so sah sich die tragische Muse verlockt, jene Fesseln von sich zu werfen, welche Corneille und Racine ihrer Darstellung anlegten. Doch vergeblich: die Natur, welche der Schauspieler Molière zum Prinzip erhob, drang wohl nach dem Tode ihrer größten Gegner langsam in das Spiel der Tragödie; kaum aber hatte sie Eingang gefunden, so erfolgte die Reaktion. Getrübt durch den nachhaltigen Einfluß des Klassicismus hatte die reine Natur eine mühevolle Entwicklung durchzumachen, und wenn wir sie endlich im Übergang von Diderot zu Lessing die Freiheit erlangen sehen, so zeigt es sich recht klar, wie grundverschieden ihr Weg von dem Siegeslaufe Shakespeare'scher Natur war, denn in Lessings idealisiertem Naturalismus laufen ihre Bahnen zusammen und fordern so zu einem Vergleich ihrer Entstehungsgeschichte heraus. Dieser ergiebt sich von selbst aus der Analyse beider Entwicklungswege, von denen der französische hier den Vorrang hat.

Molière fand in seiner Wirksamkeit als Schauspieler seitens der Historiker wenig Beachtung. Um den Dichter auch in dieser Eigenschaft kennen zu lernen, schauen wir uns nach vollgiltigem Urteil zunächst in seiner Heimat um. H. Lucas berichtet in seiner Geschichte des théâtre français[1]): „Er war Schauspieler vom Scheitel bis zur Sohle, er hielt sich immer im rechten Maß, während die anderen schrieen und gestikulierten, fast wie man es noch auf unserem Boulevard-Theater macht. Molière befreite sich von dem emphatischen Ton und dem Bramabarisieren seiner Rivalen." Diese Kritik ist als eine glaubwürdige Ergänzung des Bildes anzusehen, welches schon Grimarest[2]) von seinem Zeitgenossen entwirft. Er stellt ihn im Kampfe mit der Prinziplosigkeit des Spieles dar, er hebt seine Einfachheit und Natur hervor und spricht ihm die Kenntnis von Grundsätzen zu, welche ihn veranlaßte, gegen die Kollegen und das „dumme Publikum" aufzutreten, da der Beifall, den es spendete, ihn nicht minder ärgerte als die Manier der Darstellung. Es liegt auf der Hand, daß Molière

auch als Schauspieler der Fackel seines dichterischen Genius auf dem Pfade der Wahrheit folgte, und doch mag es auch an äußerem Einfluß nicht gefehlt haben, der ihn mit dem Herkömmlichen brechen ließ: daß ehedem auch die Komödie in steifer Darstellung hinschlich, setzt die Einwirkung der italienischen und spanischen Schauspielkunst voraus, von welcher Lucas[3]) kurz berichtet. Nicht nur den Spaniern, wie er sagt, vielmehr zunächst den Italienern[4]) danken die Franzosen das „Unzusammenhängende" des Spiels [„le décousu de l'action"]. Darunter ist die Kunst zu verstehen, welche die Darstellung als einen Vorgang des täglichen Lebens erscheinen läßt. Im täglichen Leben nimmt kein Vorgang seinen ruhigen Weg; Unterbrechungen, oft von so minimaler Art, daß wir ihrer kaum gewahr werden, stören den Fluß der Begebenheiten, Gespräche oder Raisonnements der einzelnen Menschen. Wo die größte Feinheit der Dichtung an die Wahrheit noch nicht heranreicht, kann der Schauspieler vollendend einwirken, indem er als fleißiger Beobachter sich das zu eigen macht, was im täglichen Umgang nur natürlich ist. Pausen im Vortrag oder Gebärdenspiel, ein glücklich angebrachtes Schweigen und andere Unregelmäßigkeiten zwanglos eingefügt nehmen der Darstellung das Kunstmäßig-Unnatürliche, ein Erfolg, auf welchen Grimarest nur hindeutet, während eine spätere Schrift von großer Wichtigkeit, Sticottis „Garrick ou les acteurs anglais", den italienischen Ursprung dieser Spielweise*) darthut[5]). Es läßt sich denken, wie hinderlich ihr die französische Regelmäßigkeit, die ängstliche Wahrung des Zusammenhangs in Deklamation und Plastik entgegenstand. Aber infolge des italienisch-spanischen Einflusses gewann der französische Komödiendarsteller an Lebhaftigkeit, so daß auch Molières Spiel davon nicht unberührt blieb. Derartige fremde Vorbilder waren sicherlich geeignet, ihn das Unnatürliche der französischen Darstellungsweise schneller erkennen zu lassen, als das Verständnis des Dichters für die innere Notwendigkeit einer natürlichen Darstellung seiner Komödien es hätte veranlassen können. Ein solches mußte langsam ausreifen, denn immerhin war Molière so sehr Kind seiner Zeit, daß er sich anfangs nicht scheute, als Darsteller des Lustspiels in der Maske[6]) aufzutreten. Molière löste sich aus dem Klassicismus, und seine Entwicklung hatte sicher den Charakter der Befreiung, auf welche obige Kritik des Lucas schon hinwies. Auch als

*) „tempo" von den Italienern genannt.

Tragöde wurde er selbständig und verspottete in seinem „Impromptu de Versailles“ die Darstellungsweise seiner Zeit; er drang im Trauerspiel aber nicht durch, wie Molières deutscher Biograph Lotheissen [7]) schon nachgewiesen hat. Es handelt sich nur noch um die Frage: gefiel er dem Publikum der antikisierenden Tragödie nicht, eben weil er natürlich war, oder fehlte es ihm an der Gabe, ganz so zu spielen, wie seine gute Einsicht ihn lehrte? Lotheissen, der uns berichtet, daß Molière bei allem Streben nach Natur affektiert war, weil es ihm an den rechten Mitteln zum tragischen Schauspieler fehlte, legt zu wenig Gewicht auf diesen Umstand, der schon bei Grimarest als die Ursache erscheint, daß Molière ein schlechter Tragöde war. Dieser nennt ihn affektiert bis zur Unbrauchbarkeit, und Grimarest kann Molière unmöglich deshalb getadelt haben, weil ihm sein eifriges Bemühen, natürlich zu sein, etwa mißfiel — im Gegenteil, er rühmt es stets, wo sich Erfolg zeigte. Grimarest gehört zu den Bewunderern Molières, und wenn er ihn gerade im Vergleich mit Baron als Tragöden herunterdrückt, so ist es gewiß, daß es dem Dichter als tragischem Darsteller an der Natürlichkeit gebrach, welche alles Vorurteil gegen die neue Richtung hätte besiegen müssen. Dies gelang erst dem Schauspieler Baron. Lotheissen hat einige Zeugnisse über Molières Rolle im klassicistischen Drama so verwertet, daß sie bedeutender scheint, als sie wirklich war. Wir nehmen daher erst bei Baron darauf Rücksicht, welche Miene Paris zu Neuerungsversuchen im tragischen Spiel machte.

Molière setzte sich 1658 nach vierjähriger Wanderschaft in Paris fest, und einige Jahre später wurde es ihm durch die Gunst des Königs möglich, daß er seine Reform wenigstens hinsichtlich des Lustspiels in Ruhe durchführte. In seiner Amtsführung als Prinzipal der Pariser Komödie erinnert er uns schon an Conrad Ekhof*): er sorgte für kunstgemäße Verteilung der Rollen, er arbeitete die Stücke sorgsam heraus, um bei dieser Gelegenheit den Kollegen die eigene Natur einzuimpfen.

Wenn es auch schien, als ob Molières Bemühungen keine dauernden Früchte tragen sollten, weil nach seinem Tode der nachdrückliche Einfluß fehlte, welcher eine Reaktion hätte verhindern können, so wurden die Ideen seiner Reform dennoch gerettet: der

*) Schreibweise: Ekhof nach H. Devrient „Joh. Fr. Schönemann und seine Gesellschaft“. („Theatralische Forschungen“, Hamburg, Januar 1895).

nächste Beweis liegt in Grimarests „Traité du récitatif“....[8]), der geschrieben ist „zur Unterstützung der Künstler, die ihre Kunst der Übung und des Nachdenkens für wert erachten“. Er geht völlig aus dem Geiste des Molière hervor — „une espèce de nouveauté“, wie der Verfasser selbst sagt. Nicht allein die Behandlung der Komödie giebt dem jungen Begriff „reine Natur“ eine Zuflucht, der Theoretiker sucht auch das tragische Spiel im Sinne Molières zu reformieren. Wie in der Lebensbeschreibung, welche er diesem widmete, wendet er sich hier gegen das théâtre français, wobei ihn dieselben Gründe leiten, durch welche Molière zum Kampf bewogen wurde: die elenden Sprecher und das geschmacklose Publikum fordern heraus — man sieht die Berührungspunkte! Einzelheiten jedoch werden noch klarer zeigen, wie Grimarest das Studium seines Zeitgenossen fruchtbar zu machen wußte, als er dem „Traité du récitatif“..... eine Musterschrift für die „specielle Theorie“ der Schauspielkunst einverleibte. Diese Bezeichnung möge sie von den Rhetoriken unterscheiden, in welchen Redner und Schauspieler bis dahin nicht getrennt wurden.

Grimarests Standpunkt konnte leicht seinem Urteil Vertrauen werben, denn er ist sich bewußt, daß schließlich nur die Natur den „rechten Ton“ hervorbringe; dennoch hält er es für nötig, sich darüber einmal klar zu werden, was denn eigentlich die Natur fordere: er wendet sich an Schauspieler, die da glauben, sie brauchten nur die Stimme zu erheben, um bewundert zu werden. Die mündlich vorgetragene Theorie zieht er der schriftlichen vor und erkennt dieser nur einen Nutzen für Schauspieler zu, bei denen schon etwas vorauszusetzen ist. Er scheidet seine Abhandlung nach „allgemeinen“ und „besonderen“ Principien — ein Verfahren jedenfalls von maßgebendem Werte. Der Wechsel zwischen abstrakter Theorie und Beispielen sceniſcher Art, den wir in Grimarests Lehre finden, wurde üblich. J. J. Engel z. B. nennt Grimarest gerade dort[9]), wo er einen Entwurf für die Grundbegriffe des Gebärdenspiels und der Deklamation empfehlen will, ohne an dieser Stelle der späteren Theoretiker Frankreichs zu gedenken.

In dem ersten Teile zeigt der Verfasser des „Traité“ sein Verständnis für die Materie im allgemeinen und die Art, sie dem Publikum faßlich zu machen, eine Gabe, deren Besitz er zugleich in erster Reihe von dem Theoretiker verlangt; er streute eine Saat von Gedanken aus, unter denen viele erst in ferner Zu-

kunſt ausreiften: fortgeſetzte Übung nämlich, Erziehung, Geſchmack und Umgang des Schauſpielers forderten immer wieder zur Aufſtellung neuer Ratſchläge heraus; ſie werden in den Details an gelegener Stelle hervortreten, wo vom Rollenſtudium u. dergl. ausführlicher die Rede iſt. Regeln gab man in Hülle und Fülle, vielfach bis zur Unzweckmäßigkeit, wiewohl mancher treffliche Gedanke Grimareſts hätte warnen und das Wachsthum des Unkrauts hindern können, welches bald nach ihm aufwucherte, fortbeſtand und ſelbſt in Leſſings Schauſpieltheorie ganz unverkennbar iſt.

Als das wichtigſte unter den allgemeinen Prinzipien ſtellt Grimareſt die Forderung „lebhaften Empfindens" hin: die Beobachtung der Pſychologie bildet den Grundzug ſeiner Theorie, und die Wechſelbeziehung zwiſchen Seele und Körper iſt ihre ſtillſchweigende Vorausſetzung. In dieſer Art, den Gegenſtand zu vertiefen, liegt das vornehmlichſte Charakterzeichen der Spezialtheorie der Schauſpielkunſt im vorigen Jahrhundert. Wenn es ſich nun ſchon bei Grimareſt findet, dort aber wie etwas ganz Natürliches und Hergebrachtes behandelt wird, wie iſt ſein Urſprung zu erklären? Es bedurfte eines Carteſius[10]) nicht, um ſo, wie es ſpäter etwa J. J. Engel thut, die Kenntnis von einem beſtändigen Austauſch der Wirkungen zwiſchen Seele und Körper für die Theorie der Gebärdenſprache nutzbar zu machen; weder ihre Erſcheinungen, noch die Modifikation der Stimme ſind je anders erklärt worden, ſo lange es eine Pſychologie giebt. Das verwandte Gebiet der Rhetorik liefert den permanenten Beweis bis auf die Entſtehungszeit der Schauſpieltheorie und über dieſelbe hinaus. Auf eine diesbezügliche Beobachtung der Analogie zwiſchen Rede- und Schauſpielkunſt führt uns der „Traité du récitatif".... ſelbſt, als die erſte Schrift, welche ſichtbar die jüngere Theorie der Bühnenkunſt aus der älteren des Forums herauslöſte. Die letztere gab der Schauſpieltheorie Veranlaſſung, die Pſychologie auch ihrerſeits zur wiſſenſchaftlichen Grundlage zu machen. Wie lange aber die Lehre der Rhetorik ihren vorbildlichen Einfluß bewahrte, das zeigt uns Dubos' und Batteux' Äſthetik.

Dieſe beiden Autoren, welche die Theorie der Rhetorik und der Schauſpielkunſt des 18. Jahrhunderts vor oder neben der ihren nicht beachteten, hätten von ihrem hypergelehrten Standpunkt aus den Schauſpieler über die pſychologiſche Baſis ſeiner Kunſt gewiß

nicht ſo leicht aufklären können wie ein Specialtheoretiker. Aus den Schriften eines ſolchen wurde es ihm begreiflich, daß die Natur der Gebärdenſprache eine zweckmäßige Ordnung verliehen habe. Er ſah: es giebt eine Theorie, welche die letztere erkennen läßt und ihr entſprechende Grundſätze ſchafft, auch ohne Autoriſation von Seiten der Antike; und jedenfalls war es von unbeſtreitbarem Wert für den Schauſpieler, in der Theorie eine Stütze ſeiner Kunſt zu erblicken: er mußte ſich ihrer bewußt werden, den Maßſtab fürchten lernen, ſo frei und urſprünglich ſeine Kräfte auch immer walten ſollen, denn eine Kunſt ohne Grundſätze verliert ſich ins Ungewiſſe und hört auf, Kunſt zu ſein.

Daß die Schauſpieltheorie ihre pſychologiſche Vertiefung urſprünglich der antiken Wiſſenſchaft zu danken habe, läßt alſo der vermittelnde Einfluß der Rhetorik außer Zweifel. Woher nun aber ein ſtetiger Fortſchritt nach dieſer Seite? Woher im 18. Jahrhundert die Erzielung weiterer Geſichtspunkte? — Die Geſchichte der allgemeinen Äſthetik lehrt den Einfluß der modernen Pſychologie; Carteſius wurde nicht minder berückſichtigt als Locke; ſeine Abhandlung „Ueber die Leidenſchaften der Seele“ brachte originale Gedanken, welche den Äſthetiker aufforderten, der pſychologiſchen Forſchung weiter zu folgen. Die Partien der Carteſianiſchen Schrift, welche danach geſchaffen waren, ihre Einwirkung bis in das Zweiggebiet der theatraliſchen Äſthetik zu erſtrecken, liegen in denjenigen Artikeln, zu deren Berückſichtigung uns die freilich erſt viel ſpätere Mimik J. J. Engels[11]) anregte. Sie lauten[12]): „Über die gegenſeitige Wirkſamkeit von Seele und Körper“, „Wie die Seele ſich bildlich vorſtellt, aufmerkt und den Körper bewegt“, ferner nach einer Erklärung über das Entſtehen der Leidenſchaften: „Was die äußeren Zeichen dieſer Leidenſchaften ſind“ und endlich das beſonders wichtige Kapitel „Von den Augen und Geſichtsbewegungen“. Dort überall, wie in dem „Tractatus de homine“[13]), wo Carteſius wieder auf die Uebereinſtimmung der ſeeliſchen und körperlichen Bewegungen eingeht, fand der Äſthetiker des 18. Jahrhunderts ein anregendes Wort. — Die Behauptung, daß nun jeder theoretiſche Schriftſteller der damaligen Zeit direkt aus dieſem tiefen Brunnen ſchöpfte, wäre unſinnig und aus der Luft gegriffen; es iſt nur die Frage, ob wir in ihnen allen Pſychologen vermuten dürfen, welche als ſolche die tiefſten Gedanken in die Welt ſetzen konnten. Schwerlich! Wenn alſo einerſeits das

Studium der Carteſianiſchen Philoſophie im Einzelfall nicht nachzuweiſen iſt, anderſeits aber die Theoretiker der Rede- und Schauſpielkunſt auch nicht als originale Denker hinſichtlich ihrer Verwertung der Pſychologie erſcheinen, wie die Prüfung ihrer Schriften ſeit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts, für die Bühne ſpeziell ſeit Grimareſt, vollkommen darlegt, welche Erklärung bleibt da noch übrig? — Die Pſychologie der Philoſophen hatte den Zeitgeiſt des 18. Jahrhunderts ſo ſtark geſättigt, daß ſie ſich offenbar der geſammten Schriftſtellerei mitteilte und ihr klärendes Licht auch in den dunklen Winkel der Bühnenkunſt ſandte. Die Theorie derſelben wurde um ſo tiefer gefaßt, als ihre Prinziploſigkeit jenem theoretiſchen Zeitalter übel auffallen mußte. Man konnte ſich nicht erklären, wie dieſe Kunſt ſo lange vernachläſſigt wurde, räumte ihr das Recht der anderen Künſte ein und ließ ihre Theorie, ihre Äſthetik wie jede andere aus dem Bedürfnis der Aufklärung hervortreten. Dies beweiſen die Vorworte verſchiedener Autoren, die über das Neue und Unerhörte dieſer Materie viel zu ſagen wiſſen.

Um die Skizze der pſychologiſchen Grundlage für unſere Kunſt zu vollenden, verweiſen wir hier nur kurz auf engliſche und deutſche Philoſophen, welche an paſſender Stelle gewürdigt werden ſollen: es ſind vor allen Home und Hume, von denen der erſtere mit ſeinen „Elements of criticism[14])“ die Pſychologie dem Studium der Schauſpielkunſt ausdrücklich zuführte, während Hume in ſeiner Abhandlung „On the passions“[15]) Carteſius mit einem Syſtem von den Äußerungen der Affekte ergänzte. Unter deutſchen Philoſophen aber wird uns Wolff[16]) beſonders intereſſieren, da er den Wert einer Phyſiognomik und Mimik wiſſenſchaftlich begründete: das iſt um ſo wichtiger, als die Phyſiognomik ſeit dem achten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts auf die Mimik entſchiedenen Einfluß gewann.

Scheinbar bleibt hier unſere Darſtellung an der Oberfläche, wo es gilt, die Spezialtheorie der Schauſpielkunſt in ihrer Gründung vorzuführen. Aber die gewiſſenhafteſte Konſequenz im Analyſieren einzelner Schriften dürfte nicht zur Klärung eines Stoffes führen, der noch nicht nach den großen und allgemeinen Zügen ſeiner Entwicklung völlig bekannt iſt. So löſt der Hiſtoriker ſeine Aufgabe zunächſt wohl in höherem Sinne, wenn er die entſcheidenden Stellen im Werden der Theorie aufſucht und Ideen, welche

ihre Geschichte haben, vom Augenblick des Auftretens bis zu ihrem Verschwinden nachgeht. Sondererscheinungen finden trotzdem ihre Rechnung und fügen sich ihrem innersten Gehalte nach desto klarer in das Ganze, weil durch die an richtiger Stelle gebotene Analyse der Fortschritt, der sich in ihnen darstellt, viel deutlicher bemerkbar wird. Aus dieser Anschauung erklärt sich hier zunächst die Behandlung Grimarests: die Hauptsache ist die Feststellung der Thatsache, daß er in seiner Theorie schon den Beweis eines reifen Verständnisses für die Bedeutung der Psychologie lieferte: dieser liegt in der Forderung des gleichen Ausdruckes der Leidenschaften in der Komödie wie in der Tragödie. Das war neu Corneille und Racine gegenüber, das hieß die Tragödie menschlicher nehmen als der Klassicismus es bislang zugelassen. Hiermit war die Brücke vom Lust- zum Trauerspiel geschlagen, über welche hinweg die Natur in die Tragödie gelangen konnte. Soweit, als es theoretische Reflexion nur zuläßt, sucht Grimarest den natürlichen Ton der Affekte zu bestimmen und mit Beispielen zu belegen. In der „Komödie", welche er wie die späteren Theoretiker nach dem „feinen" und „niedrigen" Genre scheidet, wird für jenes der völlig natürliche Ton (purement naturel) gewünscht und darauf hingewiesen, daß man die seelischen Bewegungen hier ganz besonders beobachte. In das Detail der Gebärdensprache geht er nicht ein: ihre Variierung sei nicht so bestimmbar wie die der Töne; die Macht der Natur scheint ihm hier begrifflich unbezwingbar. Nur über die angenehme Art, die Bewegungen darzubieten, lasse sich sprechen, und so erstreckt sich hier seine Lehre lediglich auf das Allgemeinste, indem er statt der Plastik, die bisher das Ziel war, nichts als Veredlung anstrebt. Die Grenze, welche Grimarest somit der theoretischen Forschung steckt, zeigt ein Verständnis für diese Materie von weitaus höherer Art als mancher jüngere Theoretiker es bekundete, denn die überspannte Theorie der „portebras" *), welche Lessing später verpönt, ohne selbst seine Gedanken im „Schauspieler" **) ihrem Schraubstock entwinden zu können, ist nur als ein Auswuchs der Schauspieltheorie zu bezeichnen. Am bedeutendsten aber zeigt sich die Freiheit des theoretischen Standpunktes,

*) Hängt zusammen mit der schon im Altertum unter dem Namen der Chironomie bekannten Lehre von der ausdrucksvollen Bewegung der Arme und Hände.

**) Über die mutmaßliche Entstehungszeit dieser Schrift siehe Kap. VIII.

welche Grimarest in einem Abschnitt über die „Mienensprache" einnimmt, wo er die Frage behandelt, ob der Schauspieler ganz unter dem Affekt stehen dürfe oder nicht. Er billigt es, ohne diesen Grad der Sensibilität ausdrücklich zu fordern: „Wer es kann, wird reüssieren": — wiederum das Vernünftigste, was über den Punkt zu sagen war; eigentlich that er damit schon die Zwecklosigkeit der späteren Forschung über die „sensibilité" dar, welche mit fruchtlosem Hin- und Hererwägen aufgeschwellt wurde.

In engste Beziehung zu der Empfindsamkeits- und Genie-Frage trat auf dem Gebiete der Schauspielkunst eine andere, deren Natur die Ästhetiker des Nachklassicismus nicht minder in Streit versetzte, die Frage nämlich: hat jedes Volk seinen eigenen Geschmack, oder giebt es einen Normalgeschmack der ganzen Welt? — Es handelte sich in dieser Zwiespältigkeit der Anschauungen hauptsächlich um die Darstellung der Leidenschaften, wenigstens in der Tragödie, und für diese kannte man natürlich zunächst nur den einzigen Geschmack des Klassicismus. Diese Einseitigkeit behielt ihre unangefochtene Geltung, bis Diderots Kritik [17]) der schon genannten Schrift: „Garrick ou les acteurs anglais" [17a]) (1770) sie als unhaltbar erwies, um für die Tragödie ebenso verschiedene Geschmacksrichtungen des Spieles als notwendig aufzuweisen, wie solche ein halbes Jahrhundert früher durch Dubos [18]) auf dem Gebiete der Komödie sich schon heraus gestellt hatten. Es ist gewiß, daß diese Überflügelung der Tragödie das Lustspiel Molières zur Voraussetzung hat, denn die schablonenhafte Burleske hätte die Erkenntnis vielseitiger Geschmacksrichtung nie gezeitigt, ebenso wie schließlich ein Hinweis auf Shakespeare nötig war, um zu zeigen, daß es nicht nur einen Geschmack der tragischen Darstellung gebe. Aus der echten Natur Molièrischer Komödien heraus konnte allein die Anschauung erwachsen, daß ihre Darstellung die Welt eben so bunt spiegeln müsse, wie diese selbst mit ewig wechselnden Erscheinungen ihr innerstes Wesen bloßstellt. Die Erkenntnis eines Dubos, jeder einzelne Charakter werde noch durch Einfluß nationaler Eigentümlichkeiten modificiert, war nur ein Schritt weiter vom Besonderen zum Allgemeinen. Die Individualitäten des Geizigen, des Misanthropen und des Tartüffe standen fest im Spiel wie in der Dichtung, nun aber hieß es, daß jedes Land seine eigene Weise haben müsse, den Vortrag zu gestalten und man könne nicht sagen, diese oder jene Art sei

die beste.*) Derjenige Schauspieler thut nach Dubos seine Schuldigkeit, der seine Nationalität deutlich erkennen läßt; daher ist er genötigt, ihre Eigentümlichkeiten im ganzen Auftreten (geste et maintien) nachahmend darzustellen. Die Theorie wünscht zu diesem Zweck rege Beobachtung der täglichen Umgangsformen und des öffentlichen Lebens, und überall soll der Schauspieler seinen Landsleuten sich anschmiegen. Die Eigenart des Volkes, sagt Dubos, wird die Tonschattirungen, Schärfe und Anzahl der Accente, die Abstufungen in Kälte und Hitze der Gestikulation bestimmen. Wenn er endlich dem Schauspieler rät, auch für den Ausdruck der Leidenschaften sich gänzlich auf das Studium des nationalen Naturells zu werfen, so scheint es unerklärlich, daß Dubos nicht den letzten Schritt gethan, um endlich alle Fesseln zu sprengen, welche ihn in seiner Anschauung von der Tragödie am Klassicismus festhielten. Fast war es doch schon geschehen, als er so nah am Ziel noch einmal abbrach: hier steht er wie blind vor dem eigenen Wegweiser, dem

---

*) Dubos giebt an dieser Stelle ein sehr interessantes Urteil ab, welches noch für die heutige Bewunderung der comédie française von Wichtigkeit ist. Es beweist nämlich, daß die Sympathie für das französische Lustspiel nicht in einer höheren Kunst der Darstellung, sondern in einem Umstand begründet ist, der folgendermaßen erklärt wird: „Wenn Schauspieler eines Landes Fremden mehr gefallen als diejenigen anderer Länder, so findet dies seine Ursache darin, daß jene sich nach einer Nation bildeten, die von Natur mehr Artigkeit in ihren Manieren und mehr Anmut in ihrer Sprechweise besitzt als andere Völker.“ Man weiß, welches Land der Franzose meint; er ist sich wohl bewußt, daß ein nationaler Charakterzug Frankreichs seiner Komödie den Vorzug giebt. Hieran halten wir fest, damit man sich doch einmal klar darüber werde, was wir eigentlich an den Franzosen bewundern; dies fordert die historisch-kritische Forschung auf dem Gebiete der Schauspielkunst, welche darthut, daß die comédie française schon damals der leichten Natürlichkeit des französischen Naturells und seiner graziösen Schmiegsamkeit ihren Ruhm verdankte, als ihr noch keine Lustspielbühne zu vergleichen war. — Noch heut kann sich die deutsche Komödie in der schauspielerischen Rivalität der Nationen mit einem Worte von Madame de Staël[22]) trösten, welche die degagierte Art des französischen Schauspielers als nationalen Charakterzug hervorhebt und ihm entgegensetzt: „Die Gewohnheit, welche die Deutschen haben, allem Wichtigkeit beizulegen, ist es gerade, was sich am meisten dieser leichten Anmut entgegenstellt.“ So trefflich hat nach ihr niemand wieder die Gründlichkeit des Deutschen erfaßt und in der That — sein Lebens- und Charakterbild ist im Rahmen der Bühne auch schauspielerisch treulich fest gehalten. Als einen Mangel aber kann sich diese Eigenart nur dann fühlbar machen, sobald die deutsche Bühnenkunst im französischen Schauspiel mit französischer Darstellung zu wetteifern hat.

„nationalen Naturell", welches ihn hätte zu der Einsicht führen sollen, daß auch die Tragödie in Hinsicht des Spieles mehrere Geschmacksrichtungen zuläßt, daß seine Polemik wider die italienische Bühne also zu scharf ist.

Außer einigen Bemerkungen über die Burleske bei Grimarest finden sich weder in dessen „Traité du récitatif" noch in Dubos' „Réflexions critiques" besondere Prinzipien für die Darstellung der Komödie. Was Dubos giebt, bildet etwa den Grundriß der gesammten Lustspieltheorie, und Wesentliches kam nur in geringem Maße hinzu. Marmontel spricht sich in der „Encyclopédie française"[19]) über diese Seite schauspielerischer Belehrung in einer Weise aus, welche die allgemeine, auch die deutsche Anschauung repräsentiert. „Wir halten uns bei der „déclamation comique" nicht auf; jedermann weiß, daß sie die treue Nachahmung des Inneren und Äußeren der Personen sein muß, deren Sitten die Komödie nachahmt. Das ganze Talent besteht in der natürlichen Gabe und die ganze Übung im Weltschliff (l'usage du monde)." Das ist gewiß eben so unrichtig, wie es unbegreiflich erscheint, wenn ernste Denker das Lustspiel als ein „untergeordnetes Genre" betrachteten, um demgemäß seine Praxis keiner Kritik zu würdigen. „Le talent de l'acteur comique est à la portée du grand nombre, celui de l'acteur tragique plus délicat", heißt es einmal in der Schrift „Garrick ou les acteurs anglais" mit demselben Irrtum, welcher in der Ansicht liegt, daß dichterische Veranlagung häufiger nach der Seite des Komischen als nach der des Tragischen hinneige. Ein Blick auf die dramatische Litteratur beweist das Gegenteil, und ebenso wie die Erfahrung lehrt, daß jeder Knabe, der etwas vom Poeten in sich fühlt, zuerst der tragischen Muse den Tribut zollt, so wird auch jeder, der zur Bühne geht, den Kothurn dem Soccus vorziehen. Das Trauerspiel erfreute sich immer einer größeren Anzahl von Kunstjüngern, und die Darstellung des täglichen Lebens ist nicht so leicht, wie eine treffliche Wiedergabe desselben zu beweisen scheint, auch dann nicht, wenn man „sich selbst spielt". Brachte nun Sticottis Schrift die citierte Anschauung hervor, so mochte sie als subjektiv-englisch berechtigt sein, da der Engländer bekanntlich der geborene Komiker ist. Falsch aber war es, den Überfluß an komischen Talenten als allgemein zu betrachten, und bedauerlich, daß man die Kunst des Lustspieldarstellers unterschätzte, bedauerlich, weil die Praxis der

Komödie nach der ſchauſpieleriſchen Seite hin dadurch zu ſehr im Dunklen blieb. Die Hiſtorien [20]) berichten nur verſchwindend Geringes über die Entwicklung der „comédie française“*) im Verhältnis zur Tragödie hinſichtlich der Schauſpielkunſt; während die tragiſchen Hauptrollen in wertvoller Analyſe nach dem Muſter ſchauſpieleriſcher Größen entwickelt werden, finden die Charakterfiguren eines Molière nur unbedeutende Erläuterungen. In England und Deutſchland macht ſich dieſelbe Vernachläſſigung der Schauſpielkritik für die Komödie bemerkbar, aber in beiden Nationen finden ſich natürliche Gründe. Das Studium der engliſchen Theaterhiſtorien [21]) ergiebt die auffallende Thatſache, daß überhaupt die Luſtſpiele Shakeſpeares im 18. Jahrhundert ſo gut wie ignoriert wurden, während die Burleske in Blüte ſtand und die redenden Ahnen der heut zu ſtummen „Excentrics“ degenerierten Poſſenreißer ſogar ihre kritiſche Würdigung erfuhren. Dagegen trat auch, abgeſehen von Shakeſpeare, die Darſtellung der beſſeren Komödie in England überhaupt zurück. Was nun gar Deutſchland betrifft, ſo gab es bis auf Leſſing eigentlich weder für das Trauerſpiel noch für das Luſtſpiel eine Kritik der ſchauſpieleriſchen Leiſtungen, und wenn ſich zur Feſtſtellung der Darſtellungsweiſe für die Tragödie auch hinreichendes Material finden wird, ſo bleibt die ſchauſpieleriſche Praxis in den Komödien Gellerts zumal und den deutſchen Ueberſetzungen Holbergs oder der Franzoſen faſt unklar, da es an poſitiven Zeugniſſen, welche uns über unſicheres Kombinieren hinauskommen ließen, ſo gut wie ganz fehlt.

Viertes Kapitel.

Das théâtre français und ſeine Theoretiker in der erſten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.

Die Alten hatten einen Schatz von Regeln, der eine ganze Kunſt enthielt — wir haben ihn verloren! Wirklich? Galt dieſe Klage der franzöſiſchen Äſthetik nicht einem eingebildeten Verluſt? Gewiß verdankte ſie ihren Urſprung nur der Abſicht, die Grund-

*) Dieſe Bezeichnung der Pariſer Bühne iſt hier mit Abſicht für die Gattung des Dramas gebraucht.

lage der Antike als recht bedeutungsvoll erscheinen zu lassen, denn nicht erst Dubos und Batteux sahen die Notwendigkeit der Regel ein. — Sie hielten sich fern von jener Reihe der Bühnentheoretiker, die Grimarest eröffnete, und ignorierten sie, während diese von ihnen lernten, was offenbar den Auswüchsen grüblerischer Spitzfindigkeit förderlich war. Schon von Grund aus, wie der „Traité du récitatif“.... erwies, zeigte sich die Spezialtheorie der Schauspielkunst mehr auf die reine Natur gerichtet, und ohne Frage hätte sich diese schneller Bahn gebrochen, wäre durch Dubos und Batteux nicht das Gegengewicht des Klassicismus bedeutungsvoll geblieben. Die Hervorhebung dieses nachteiligen Einflusses beider oben als so verdienstvoll geschilderten Männer dient hier zur Charakteristik derjenigen Bühnentheoretiker, welche nach Grimarest folgen und ihre Lehren auf die Leistungen des théâtre français gründen. Praxis und Theorie reichen im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts einander die Hand, und auch in jener wird nun Molière der leitende Geist, denn Baron, dessen Name den späteren Tragöden Frankreichs voranleuchtet, ist sein Schüler[1]).

Er kam schon als Kind in die Hände des Dichters, und wenn dieser selbst auch als tragischer Schauspieler keinen Erfolg hatte, so leidet darum die Annahme keinen Zweifel, daß Baron die natürliche Menschenauffassung Molières als Darsteller im Trauerspiel sich zu nutze machte. Die Keime der Natürlichkeit, welche Molière in seinen Schützling legte, sollten freilich erst später an den Tag treten, als in dem großen Schauspieler ein Werdeprozeß vollendet war, bei welchem noch andere Faktoren außer dem Einfluß des Dichters mitspielten. Nicht um eine Biographie Barons zu geben, wird seiner Entwicklung hier eingehende Aufmerksamkeit gezollt, sondern weil sie für die Schauspielkunst im allgemeinen von großer Bedeutung war[2]): 1653 geboren ging er schon als Knabe von zwölf Jahren zur Bühne, gehört also noch ganz in die Zeit der französischen Klassiker. Demzufolge war die Schule Corneilles und Racines die Ursache, daß Baron in seiner Jugendzeit wie die andern Schauspieler taktmäßig sprach (cadencer) und die Verse deklamierte. Die Ausbildung durch Molière wurde einstweilen noch niedergehalten und erst dem alternden Künstler gelang es wie später Ekhof zur Natur sich durchzuringen. Als er 1691 die Bühne verließ, um sie achtundsechszig Jahre alt noch einmal (1720) zu betreten, da verging die Zwischenzeit nicht müßig; der bildungseifrige

Mann ſtudierte die Menſchheit, drang in die höchſten Kreiſe, machte ſich einfache und wahre Größe zu eigen und übertrug ſie in ſeine Rollen.

So zeigt ſich an Baron das erſte Beiſpiel der Standesemanzipation eines Schauſpielers, welche für die Entwicklung der Kunſt einen unvergleichlichen Wert hatte. Schließlich war die Welt doch der tüchtigſte Lehrmeiſter, und je mehr ſie ſich dem ſtrebſamen Schauſpieler erſchloß, deſto natürlicher, deſto gewandter wurde er. Baron ſelbſt drang auf feine Bildung der Bühnenkünſtler. Aus den âmes moutoniers, wie d'Allainval*) die Schauſpieler noch im Anfange des 18. Jahrhunderts nennt, wurden bald reife Geiſter, Leute, welche in ihrer Kunſt vor allem deshalb ſoviel vor den Deutſchen voraus hatten, weil es ihnen an Gelegenheit nicht fehlte, ſich geſellſchaftlich und wiſſenſchaftlich zu bilden, während der deutſche Komödiant bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus froh war, wenn er ſich in die zurückgelaſſenen Lumpen ſeines franzöſiſchen Kollegen hüllen konnte, von dem oft unverſchuldeten Mangel an Bildung gänzlich zu ſchweigen. — Den magistri, welchen wir unter deutſchen Schauſpielern jener Zeit begegnen, ging es auch nicht beſſer; ſie hatten keine geſellſchaftliche Stellung trotz des eifrigen Strebens, ihren Stand und ihre Kunſt zu heben.

Baron alſo war ein durch den geſelligen Verkehr mit gebildeten Menſchen erzogener Künſtler, als er im Todesjahre des Grimareſt am 10. April 1720 mit der Rolle des Cinna den erſten Verſuch natürlicher Darſtellung in der Tragödie machte. Dieſer Abend war für die Entwicklung der Schauſpielkunſt ein Ereignis, dem kein zweites an die Seite zu ſtellen iſt. Man bedenke nur, welchen Schritt der Tragöde wagte, als er plötzlich mit aller Überlieferung brach! — Alexander, Hannibal, Caeſar, Cinna waren bis dahin andere Menſchen geweſen, ſie gingen und ſprachen als Helden, als höhere Weſen. Wer hätte je gedacht, daß ſie auch nur Menſchen waren? So galt das Unnatürlichſte für natürlich, und dieſe Anſchauung war dem franzöſiſchen Publikum, wie auch dem deutſchen bis auf Leſſing in einer Weiſe eingefleiſcht, daß es auf jeden Schimmer von Wahrheit verzichtete und ſich doch rühren ließ aus gewohnheitsmäßiger Illuſion. Und nun plötzlich Cinna als ein Menſch wie andere dargeſtellt mit edlem, einfachem Spiel: wie unintereſſant, wie farblos! Baron ließ kalt, bis er an einer Stelle — ſo ſagt die Ueberlieferung — hintereinander bleich und rot

*) Abbé d'Allainval, unter dem Pſeudonym Wink (Winck) Schriftſteller.

kunst ausreiften: fortgesetzte Übung nämlich, Erziehung, Geschmack und Umgang des Schauspielers forderten immer wieder zur Aufstellung neuer Ratschläge heraus; sie werden in den Details an gelegener Stelle hervortreten, wo vom Rollenstudium u. dergl. ausführlicher die Rede ist. Regeln gab man in Hülle und Fülle, vielfach bis zur Unzweckmäßigkeit, wiewohl mancher treffliche Gedanke Grimarests hätte warnen und das Wachsthum des Unkrauts hindern können, welches bald nach ihm aufwucherte, fortbestand und selbst in Lessings Schauspieltheorie ganz unverkennbar ist.

Als das wichtigste unter den allgemeinen Prinzipien stellt Grimarest die Forderung „lebhaften Empfindens" hin: die Beobachtung der Psychologie bildet den Grundzug seiner Theorie, und die Wechselbeziehung zwischen Seele und Körper ist ihre stillschweigende Voraussetzung. In dieser Art, den Gegenstand zu vertiefen, liegt das vornehmlichste Charakterzeichen der Spezialtheorie der Schauspielkunst im vorigen Jahrhundert. Wenn es sich nun schon bei Grimarest findet, dort aber wie etwas ganz Natürliches und Hergebrachtes behandelt wird, wie ist sein Ursprung zu erklären? Es bedurfte eines Carteſius[10]) nicht, um so, wie es später etwa J. J. Engel thut, die Kenntnis von einem beständigen Austausch der Wirkungen zwischen Seele und Körper für die Theorie der Gebärdensprache nutzbar zu machen; weder ihre Erscheinungen, noch die Modifikation der Stimme sind je anders erklärt worden, so lange es eine Psychologie giebt. Das verwandte Gebiet der Rhetorik liefert den permanenten Beweis bis auf die Entstehungszeit der Schauspieltheorie und über dieselbe hinaus. Auf eine diesbezügliche Beobachtung der Analogie zwischen Rede- und Schauspielkunst führt uns der „Traité du récitatif".... selbst, als die erste Schrift, welche sichtbar die jüngere Theorie der Bühnenkunst aus der älteren des Forums herauslöste. Die letztere gab der Schauspieltheorie Veranlassung, die Psychologie auch ihrerseits zur wissenschaftlichen Grundlage zu machen. Wie lange aber die Lehre der Rhetorik ihren vorbildlichen Einfluß bewahrte, das zeigt uns Dubos' und Batteux' Ästhetik.

Diese beiden Autoren, welche die Theorie der Rhetorik und der Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts vor oder neben der ihren nicht beachteten, hätten von ihrem hypergelehrten Standpunkt aus den Schauspieler über die psychologische Basis seiner Kunst gewiß

nicht so leicht aufklären können wie ein Specialtheoretiker. Aus den Schriften eines solchen wurde es ihm begreiflich, daß die Natur der Gebärdensprache eine zweckmäßige Ordnung verliehen habe. Er sah: es giebt eine Theorie, welche die letztere erkennen läßt und ihr entsprechende Grundsätze schafft, auch ohne Autorisation von Seiten der Antike; und jedenfalls war es von unbestreitbarem Wert für den Schauspieler, in der Theorie eine Stütze seiner Kunst zu erblicken: er mußte sich ihrer bewußt werden, den Maßstab fürchten lernen, so frei und ursprünglich seine Kräfte auch immer walten sollen, denn eine Kunst ohne Grundsätze verliert sich ins Ungewisse und hört auf, Kunst zu sein.

Daß die Schauspieltheorie ihre psychologische Vertiefung ursprünglich der antiken Wissenschaft zu danken habe, läßt also der vermittelnde Einfluß der Rhetorik außer Zweifel. Woher nun aber ein stetiger Fortschritt nach dieser Seite? Woher im 18. Jahrhundert die Erzielung weiterer Gesichtspunkte? — Die Geschichte der allgemeinen Ästhetik lehrt den Einfluß der modernen Psychologie; Cartesius wurde nicht minder berücksichtigt als Locke; seine Abhandlung „Ueber die Leidenschaften der Seele" brachte originale Gedanken, welche den Ästhetiker aufforderten, der psychologischen Forschung weiter zu folgen. Die Partien der Cartesianischen Schrift, welche danach geschaffen waren, ihre Einwirkung bis in das Zweiggebiet der theatralischen Ästhetik zu erstrecken, liegen in denjenigen Artikeln, zu deren Berücksichtigung uns die freilich erst viel spätere Mimik J. J. Engels [11]) anregte. Sie lauten [12]): „Über die gegenseitige Wirksamkeit von Seele und Körper", „Wie die Seele sich bildlich vorstellt, aufmerkt und den Körper bewegt", ferner nach einer Erklärung über das Entstehen der Leidenschaften: „Was die äußeren Zeichen dieser Leidenschaften sind" und endlich das besonders wichtige Kapitel „Von den Augen und Gesichtsbewegungen". Dort überall, wie in dem „Tractatus de homine" [13]), wo Cartesius wieder auf die Uebereinstimmung der seelischen und körperlichen Bewegungen eingeht, fand der Ästhetiker des 18. Jahrhunderts ein anregendes Wort. — Die Behauptung, daß nun jeder theoretische Schriftsteller der damaligen Zeit direkt aus diesem tiefen Brunnen schöpfte, wäre unsinnig und aus der Luft gegriffen; es ist nur die Frage, ob wir in ihnen allen Psychologen vermuten dürfen, welche als solche die tiefsten Gedanken in die Welt setzen konnten. Schwerlich! Wenn also einerseits das

wurde; da fühlte der Zuſchauer, was in ihm vorging und glaubte![3]) Das war die Hauptſache: der Glaube! Die Natur hatte ihn mit überzeugungsmächtiger Wahrheit gefordert, und er allein konnte das Neue, das Unerhörte zum Siege führen. Wenn dieſes Spiel die Affekte Cinnas ſichtbar machte, ſo mußte es das rechte ſein. Männer von Verſtand und Geſchmack in Paris wurden zum Nachdenken veranlaßt; andere Rollen wurden geprüft und der Meinung einzelner ſchloß ſich endlich das Publikum an. Die Verblendung wich, wenn auch nur langſam, Baron wurde der Schöpfer der Naturepoche in der Schauſpielkunſt Frankreichs, und bald folgten ihm Apoſtel der Wahrheit in der Praxis wie in der Theorie. Dieſe lernte eifrig von ihm, wie die Schriften der Riccoboni[4]), Rémond[5]), Dorat[6]), d'Hannetaire[7]) beweiſen. „Corneille und Racine bleiben uns, Baron und die Lecouvreur (Le Couvreur) ſind nicht mehr", ſagt die Encyclopédie française[8]), „ihre Lehren waren ſo zu ſagen in die leere Luft geſchrieben, ihr Beiſpiel ſchwand mit ihnen dahin." „Aber ſein Beiſpiel", heißt es von Baron, „wird unſere Prinzipien gründen", und ſo lebte er in der Theorie fort. Wir ſehen in dieſer Thatſache das klarſte Zeugnis für den Zuſammenhang der franzöſiſchen Theorieſchriften untereinander. Sie vereinigen ſich in der Abſtraktion von Barons Spiel zu gleichen Lehren, und ſelbſt Marmontel*) ſpricht in der Encyclopädie, welche auch alles Wiſſen über Schauſpielkunſt zuſammenfaßte, ſo von dem Tragöden, als habe er ihn noch geſehen. Auch die deutſche Theorie zehrte indirekt von Barons Kunſt, da ſie von der franzöſiſchen lernte, Garrick trat als zweiter Lehrmeiſter hinzu, und Schröder ſchloß das Triumvirat, welches die Naturwahrheit in der Praxis der modernen Schauſpielkunſt feſt begründete.

Wenn alſo die Theorie von Barons Spiel ihre Regeln ableitete, ſo dürfte ein kurzer Entwurf der Hauptzüge deſſelben wünſchenswert erſcheinen. Die Schwierigkeit einer ſolchen Darſtellung beruht auf den Widerſprüchen der Kritik. Die tranſitoriſche Kunſt des Schauſpielers duldet es nicht, ſeinen Leiſtungen ganz gerecht zu werden, zumal die Recenſenten auf Stimmungen des Künſtlers nicht Rückſicht nehmen können. Verſucht man mit Vorſicht abzuwägen, was für ein Geſammtbild des Künſtlers aus der buntſcheckigen Kritik ſeiner Zeit ſich ergibt, ſo tritt Baron

*) Marmontel, der Verfaſſer des Artikels 'Déclamation' i. d. Encyclopédie française, wurde geboren 1723. Baron ſtarb ſchon 1729.

als ein Schauspieler hervor, der zum ersten Male die Aufgabe der Menschendarstellung mit tiefem Ernst erfaßt, dem neuen Problem experimentierend nachgeht und nach dem Wahren umhertastet. Nur so erklärt es sich, daß er wie Ekhof später im Übergang von Unnatur zu Natur die ganze Bahn vom Bombast des höchsten Idealismus bis zur Plattheit eines überspannten Naturalismus durchlief. Sobald jener überwunden war, stand natürlich nicht gleich der „wahre" Schauspieler fertig da, sondern wie d'Allainval, sein Zeitgenosse, zu berichten weiß, sprach Baron z. B. noch beständig mit dem Rücken zum Mitspieler in das Publikum. Mit dieser Unnatur wurde erst später aufgeräumt. Aber bezeichnend war es für die Bestrebungen des Tragöden, daß er den bloßen Ausdruck „Deklamieren" haßte und das allgemeinere „Recitieren" für den Vortrag des Schauspielers in Umlauf brachte. Er vereinte Einfachheit mit Noblesse, bewegte sich edel und doch natürlich, seine Rede war psychologisch durchdacht. Daher hebt die Kritik die Anwendung zahlloser Nüancen hervor, fügt aber hinzu, daß sich keine Vernünftelei in ihnen bemerkbar machte, obwohl Baron ein denkender Künstler war, der alle Schönheiten einer Dichtung aufzudecken wußte. Er legte sich alle Rollen bis in die kleinsten Details zurecht und studierte sie mit Rücksicht auf das ganze Stück. Dieses Studium war neu und wurde hinfort zur völligen Ergründung der Charaktere gefordert. Betrat er die Bühne, so überließ er sich freilich der viel besprochenen sensibilité vollkommen: „Die Regel gebietet, die Hände niemals über den Kopf zu erheben, wenn aber der Affekt sie dahin erhebt, so thun die Hände sehr wohl daran, denn die Leidenschaft versteht das besser als die Regel", so lautete seine Ansicht. — Baron war ruhig, ohne kalt zu sein und maßvoll in der höchsten Erregung. Aufsehen erregendes Lärmen, wie es d'Allainval an ihm tadelt, wäre z. B. einer jener Vorwürfe, welche die historische Kritik der Nachwelt bei einem sonst natürlichen Schauspieler als das bloße Zeichen der Indisposition erkennen muß, in welcher der Künstler mit der Stärke des Tones ersetzen wollte, was ihm an überzeugender Färbung zufällig gebrach. Selbst bei den Tüchtigsten wird dieser Wechsel in der Fähigkeit des Ausdruckes oft beobachtet, und nie wurde er treffender bezeichnet, als mit der Frage, die bei dem deutschen Publikum im Ausgange des vorigen Jahrhunderts in Bezug auf einen großen Schauspieler geflügelt war: „Sahen

ſie den großen oder den kleinen Fleck?“ *). — Anders aber ſteht es mit dem Vorwurf, daß Baron häufig zu „familiär“ geweſen ſei; das lag in der Sucht nach Natürlichkeit, welche leicht in Plattheit ausartet. Hatte ſeine neue, natürliche Art ihm nur allmählich die verdiente Bewunderung errungen, ſo mußte die hausbackene Manier naturgemäß den heftigſten Widerſpruch hervorrufen; ſie war das der klaſſiciſtiſchen Spielweiſe entgegengeſetzte Extrem und ſomit offenbar die einzige Urſache für ihre raſche Reaktion. Wie hätte ſie anders als aus der Oppoſition gegen Barons Übertreibung heraus entſtehen können, nachdem man einmal eingeſehen, daß der Bombaſt der Darſtellung in Rollen Corneilles und Racines zwar aus ihrer Anlage erklärlich, aber nicht nötig geweſen war?

Wiewohl alſo Baron vielfach über das Ziel hinausſchoß, wurde der Eindruck ſeiner Spielweiſe, welche zwiſchen beiden Extremen die Mitte hielt, doch nicht verwiſcht, da ſie in der Praxis Schule machte und da die Theorie ſie geſetzlich fixierte. „Dies Wunder“, ſagt die Encyclopädie von Barons Kunſt, „ließ alles Vorhergehende vergeſſen und wurde das Modell von allem, was folgen ſollte.“ Wenn ihm der erſte Unterricht in der Wahrheit zugeſprochen wurde, ſo betrifft dieſe Anerkennung in erſter Reihe die Ausbildung der Adrienne Lecouvreur **)[9]), welche als ſeine Partnerin dieſelbe Entwicklung durchmachte wie ihr Meiſter und darin ſogar über ihn hinausging, daß ſie die Teilnahme am Spiel des Gegenſpielers — damals noch etwas Neues — auf dem théâtre français einführte. Sie war das Vorbild der ſpäteren Tragödinnen Frankreichs. Neben beiden ſtand Armand***)[10]), von Dorat ſpäter der Neſtor des franzöſiſchen Theaters genannt; er förderte die natürliche Darſtellung im Luſtſpiel. Als nun noch in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Reaktion eintrat, konnte ſie das Aufblühen der reinen Natur nicht mehr unterdrücken, aber ſo leicht ſie von Dorat oder gar Marmontel[11]) genommen wird, hat ſie doch Spuren hinterlaſſen, welche ſich uns in der Encyclopädie, in deren endlicher Fixierung der franzöſiſchen Schauſpieltheorie, noch begegnen werden.

*) Friedr. Ferd. Fleck: 1757, geb. Breslau, ſeit 1786 Berlin, Nationaltheater, † 1801.

**) Geburtsjahr ungewiß zwiſchen 1690/95. Paris th. fr. 1717—30.

***) geb. 1699. Paris, † 1765.

Einen nicht unweſentlichen Schutz aber fand die reine Natur durch den Einfluß Italiens im 18. Jahrhundert. Er knüpft ſich an den Namen der Familie Riccoboni, welche praktiſch und theoretiſch zugleich die Schauſpielkunſt förderte[12]). Ludovico, 1677 zu Modena geboren, kam 1716 mit Weib und Kind nach Paris, wohin er ſich aus einem Schiffbruch ſeines Lebens rettete. Als gebildeter Menſch — er war Haushofmeiſter beim Herzog von Parma geweſen — hatte er in Norditalien, beſonders Venedig, verſucht, dem Niedergang der Bühne vorzubeugen; aber vergeblich, denn die Burleske begann damals ſchon ihre ſchädliche Herrſchaft: ſie verdarb, im Übermaß geſpielt, den guten Geſchmack. Die Klagen Riccobonis ſind dieſelben wie ſpäter diejenigen Gottſcheds und Sonnenfels'*). Aus ihnen erkennen wir die Wurzel des Übels, welches Dicht- und Schauſpielkunſt bedrohend mit der Verdrängung der eben erſt in Italien eingebürgerten Dramen des Corneille und Racine anhob. Arlechino triumphierte über die ernſte Muſe und wußte ſich unter vielen Namen, in den verſchiedenſten Gewandungen überall einzuſchleichen, ſo daß er die Schauſpielkunſt in ihrer Entwicklung aufhielt. Aber Feinde erwuchſen ihm, und der erſte von Bedeutung unter ihnen war Riccoboni der ältere. Als er 1716 Principal der „Comédies ordinaires de S. A. S. Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent" zu Paris wurde, entrann er dem Unglück, in welches ihn daheim die edelſten Reformbemühungen geſtürzt hatten. Schnell war auch in Frankreich das Signal zum Reformkrieg gegen die Poſſe gegeben. Seine Bewegungen werden uns auch intereſſieren und zwar beſonders, ſobald er ſpäter auf den deutſchen Schauplatz hinüberſpielt, wo wir ihn bis zur Gründung des Wiener Burgtheaters (8. April 1776) verfolgen.

Ehe ſich Riccoboni als Reformator und Theoretiker vernehmen ließ, erwarb er ſich ein praktiſches Verdienſt: ſeinen Bemühungen dankte es die franzöſiſche Bühne, daß die niedere Poſſe der ernſten Schauſpielkunſt keinen Abbruch that. Die glänzende Erhebung der letzteren iſt die einzige Erklärung für die Machtloſigkeit, die das Schickſal der Burleske in Frankreich wenigſtens im Vergleich zu anderen Ländern war. Der italieniſche Naturalismus, über welchen Dubos ſo hart aburteilte, wurde aber ein Hauptfaktor in der

*) Reformator der Bühne in Oeſterreich unter Joſeph II, geb. 1732 Nikolsburg, †1817 Wien.

Entwicklung der Tragödie, denn er zersetzte die schädlichen Einflüsse des entgegengesetzten Extrems; ohne sich an seine Stelle zu setzen, stützte und förderte er somit die reine Natur. Was war alles von den Italienern zu lernen! Mochte später auch Ludovico[13]), voll von den Eindrücken der englischen Schauspielkunst, über seine Landsleute sagen, daß die nackte Natur kalt lasse, so waren sie doch „Menschen" auf der Bühne: wahr in jedem Affekt, oft zu wahr; und trefflich fruchtete es, daß einmal zu Paris die Gegensätze der Darstellung aufeinander prallten, wenn im théâtre français Alexander und Cäsar ihre Leidenschaften nach den Gesetzen der bienséance, im Hôtel de Bourgogne aber mit der Ungeniertheit reiner Naturmenschen ausdrückten[14]). So war denn, ehe Barons gemäßigte Darstellung die herrschende wurde, auf der einen Seite zu viel, auf der anderen zu wenig „Kunst"; aber fragen wir, wer der genialere Schauspieler war, so gebührt dem Italiener ohne Zweifel der Vorrang. „Sie wissen verschiedene Charaktere darzustellen, sind wandlungsfähig, während in anderen Nationen größere Truppen gebraucht werden und jeder Schauspieler sein eng begrenztes Fach hat"[15]), sagt Riccoboni wiederum mit Stolz von seinen Landsleuten, und diese Vorzüge wurden gewiß schon von den Zeitgenossen anerkannt, denn das théâtre français trat mit der italienischen Bühne in enge Beziehungen; verschmähte es doch nicht einmal die Clairon[16]) auf dieser vor das Pariser Publikum hinzutreten, während Riccoboni in seinem Sohn Francesco einen italienisch-französischen Schauspieler erzog.

Gottscheds „Büchersaal"[18]) berichtet 1745, daß Ludovico etliche Jahre früher die Aufsicht über die Truppe des Herzogs aufgegeben habe, und fährt wörtlich fort: „Er lebt also seit der Zeit, als ein Gelehrter, und wendet seine Muße dazu an, wozu die wenigsten von seiner ehemaligen Profeßion geschickt sind: nämlich zur Untersuchung und Erklärung der wahren Regeln der Schaubühne, wovon fast alle seine Schriften handeln." Diese Schriften zeigen einen Fachmann von seltener Erfahrung; er ist der berufene Richter über alles, was die Bühne angeht, ob er nun über dramatische Dichtkunst und ihre Wirkung oder von Redekunst im allgemeinen und speciell über den Vortrag wie die Aktion des Schauspielers spricht. Auf die Kunst des letzteren ist es besonders zu beziehen, wenn Riccobini als der Berufensten einer gepriesen wird, der im Stande gewesen, sowohl die „Quellen des Verderbens, als

die Gegenmittel derselben anzuzeigen“[18a]). Diese fanden sich in seiner theoretischen Wirksamkeit selbst, sofern sie als der Niederschlag einer fünfundvierzigjährigen Theaterpraxis alles bot, was der modernen Schauspielkunst zur kräftigenden Erziehung diente.

Die erste theoretische Schrift, mit welcher Riccoboni hervortrat, war ein didaktisches Gedicht aus dem Jahre 1728 „Del' arte rappresentativa“, wo der vierte Gesang in melodischen Terzinen der italienischen Sprache den angehenden Schauspieler kurz auf die wichtigsten Erfordernisse seines Berufes hinweist. In dieser mit dem trockenen Inhalt seltsam kontrastierenden Form empfiehlt der Verfasser zwar das Studium der Natur, fügt aber hinzu, daß die tragische Darstellung groß und edel sein müsse; so betritt der Theoretiker Riccoboni von vornherein den rechten Mittelweg. Er verweist auf den römischen Pantomimen als das beste Vorbild natürlichen Spieles, denn ein solcher habe anscheinend über verschiedene Seelen verfügt, so bedeutend war seine Vielseitigkeit. Es ist für den Italiener bezeichnend, daß er diese hervorhebt statt der schönen Formen und der Regelmäßigkeit antiker Darstellungsweise. — Neu und an dieser Stelle zum ersten Male tritt hier die Spiegelfrage hervor, welche seitdem im Studium des Schauspielers so oft behandelt wurde und noch heute Gegenstand fruchtloser Erörterungen ist: Wird derjenige, dem die Natur fehlt, „künstlich“ vor dem Spiegel den rechten Ausdruck der Gebärden finden? Viel verspricht sich Riccoboni jedenfalls nicht von solchen Versuchen, und späterhin verwirft er sogar die Art des Studiums ganz und gar, weil sie zur Affektation führe, eine Ansicht, welcher man sich in Zukunft auch fast allgemein anschloß. — Im Übrigen bleibt der Verfasser, was Abänderung der Stimme und Ausdruck der Leidenschaften betrifft, ziemlich an der Oberfläche, so daß sein Sohn Francesco die für Anfänger geschriebene, eigene Theorie „L'art du théâtre“ mit Recht jenem Gedicht des Vaters vorzog. Die genannte Schrift wird uns später beschäftigen. Ludovicos Lehrgedicht muß übrigens schon früh verbreitet worden und nach Deutschland gekommen sein, da es in Gottscheds „Büchersaal“[20]) 1748 als etwas ganz Bekanntes angesehen wird. Einen deutschen Abdruck konnten wir allerdings nicht früher ermitteln als in Eschenburgs „Beispielsammlung zur Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften“ (III. Bd. Berlin 1789. S. 87 ff.).

Unter allen Schriften des Ludovico war für die Theorie der

Schauspielkunst die wichtigste eine Abhandlung: „Pensées sur la déclamation“ (Paris 1737)*). Ihre historische Bedeutung liegt in der Eröffnung eines neuen Gesichtspunktes, durch den sie der Schauspielkunst förderlich wurde: sie bricht dem Gedanken des dramatischen Unterrichts Bahn und zwar nicht nach der Weise eines Corneille, Racine oder Molière, welche einfach ihre Werke einzeln einstudierten, sondern auf Grund einer halb theoretisch- halb praktisch-allgemeinen Lehrmethode. Die Prinzipien derselben sollten von Mustern der Praxis hergeleitet werden. Baron und die Lecouvreur sind es, auf deren Spiel Riccoboni seine Naturtheorie gründet; das Entscheidende aber ist die Ansicht: wahrhaft instruktiv könne nur ein Unterricht mit „lebendiger Stimme“ sein. Er giebt die Anregung zu den „écoles de déclamation“; gewiegte Künstler sollen die lebenden Modelle sein, nach denen sich die Anfänger bilden. Diese Idee hatte die weitgehendsten Folgen, welche bedeutend zur Hebung der Schauspielkunst beitrugen. Die Vorbereitung wurde allmählich Sitte, und kannte man früher nicht Anderes, als die Vagabundenromantik, wie Goethe sie noch im „Wilhelm Meister“ schildert, so begann der französische Schauspieler nun schon wirklich zu studieren, und seine Kunst erlangte den bedeutungsvollen Ruf der Erlernbarkeit. Natürlich war das nicht das Werk einer einzelnen Schrift, vielmehr griff hier auch die Praxis fördernd ein: Die genannte Truppe des Herzogs von Orleans versammelte sich schon seit dem Jahre 1716 im Theater L'hôtel de Bourgogne, um künstlerische Diskussionen über die Rollen abzuhalten [23]). Dies geschah vor dem Intendant de Menus (Direktor der Hofbelustigungen), in dessen Person zum ersten Male ein angestellter Regisseur hervortrat. In dieser Weise bildeten die Künstler einander fort, und hervorragende unter ihnen gewannen die Stellung des dramatischen Lehrers, wie d'Hannetaire sie später in seiner Schrift „Observations sur l'état (resp. l'art) du comédien“ (1764) trefflich aus eigener Erfahrung darstellte; aber nicht auf die Ausführungen dieses Mannes, welcher mit dem Theoretiker Cl. J. Dorat in die Reifezeit Diderots gehört, brauchen wir uns zu stützen: hier stellt uns die deutsche Kunstgeschichte schon früher in Conrad Ekhof das

*) D'Hannetaire[22]) behauptet zwar, die Abhandlung erst aufgefunden zu haben; da aber Francesco Riccoboni dieselbe schon in seiner Theorie voraussetzt und Lessing sie bereits 1754 in der „Theatralischen Bibliothek“ aufführt, so dürfte ihre Einreihung hier den rechten Platz finden.

Beiſpiel eines ernſten Lehrers vor Augen, der ohne Zweifel Anregung zu ſeiner unterrichtenden Thätigkeit bei dem älteren Riccoboni fand. Die erſte „theatraliſche Akademie" Deutſchlands, welche um 1753 zu Schwerin unter Eckhofs Leitung ſtand, hat ein Sitzungsprotokoll [24]) vom 18. Auguſt*) deſſelben Jahres aufzuweiſen, worin es heißt: „des Herrn Ludwigs Riccoboni Gedanken Ueber die Ausrede, die Gebärden, der Wörter-Thon und dem Betrag der Schauſpieler überſetzt vorgeleſen." Hierzu geſellt ſich eine zweite Notiz [25]) vom 15. Juni 1754, welche lautet: „„Die Schauſpielkunſt" des jüngeren Riccoboni durchgenommen, mit Anmerkungen und Exempeln erläutert und bewieſen." Schon aus dieſen Zeugniſſen erſieht man, wozu ſich die Thätigkeit des dramatiſchen Lehrers im vorigen Jahrhundert herausbildete; ſie intereſſiert uns hier nur ſoweit, als der Einfluß beider Riccoboni auf ihre Entwicklung feſtzuſtellen iſt.

Was nun der jüngere Francesco in ſeiner von Ekhof benutzten Theorie bietet, unterſcheidet ſich weſentlich von der ſeines Vaters. Auf den erſten Einblick hin möchte man einen Rückſchritt zum Klaſſicismus vermuten, aber die genauere Prüfung ergiebt, daß nur die Sucht, auch das Geringfügigſte zu erklären, die Kunſt wieder der Natur vorzuziehen ſcheint. Seine Abhandlung „L'art du théâtre" (Paris 1750) will den Weg zeigen, auf welchem man vorerſt zum „Mittelmäßigen" gelangt, ſtatt nur Betrachtungen über das Vorzüglichſte anzuſtellen; ſie iſt pedantiſch, ohne unpraktiſch zu ſein. Leſſing [26]) hat aus der Ueberſetzung viel gelernt, darum müſſen wir hier auf den Inhalt dieſer Schrift eingehen, ſoweit ſie einen Fortſchritt der Theorie bedeutet. Schon durch die Erklärung des Standpunktes, den der jüngere Riccoboni aller Theorie und Praxis gegenüber einnimmt, gab er der erſteren friſchen Nährſtoff. Er verhehlt ſich keineswegs, daß der Schauſpieler in der Leidenſchaft leicht alle Regeln vergeſſe, aber „durch die Gewöhnung an dieſe werden ſeine lebhaften Bewegungen noch allezeit den beſten Grundſätzen gemäß erſcheinen". Aus der gleichen Anſicht gehen Leſſings Lehren in der „Hamburgiſchen Dramaturgie" und im „Schauſpieler" hervor. Über die ſeeliſchen Bewegungen ſelbſt und ihren Ausdruck hat Francesco Riccoboni ein kurzes, aber entſchiedenes Urteil abgegeben, welches Überzeugung gewinnend unter vielen

*) Eigentlich 11. Auguſt, ſiehe Kürſchner: Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal 1876, Nr. 36.

anderen hervorragt. Er bestreitet, daß die naturwahre Darstellung der Affekte bis zu passivem Nachempfinden getrieben werden müsse, denn der Schauspieler, so sagt er, kann weder die schnell aufeinander folgenden Grade des Empfindens ohne Verwirrung durchlaufen, noch von einem Affekt in den anderen überspringen, wenn er nicht Herr seiner selbst ist. Der genaue Anschluß an die Natur wird also abgewiesen, und in wenigen Worten enthüllt Francesco das wunderbare Geheimniß, auf welche Art der Bühnenkünstler im Ausdruck das Rechte trifft, womit er packt und unwiderstehlich hinreißt. In der Rührung z. B. soll er „zwei Finger breit" über das Natürliche gehen; was dieses Maß überschreitet, wird unnatürlich; was darunter steht, ist frostig. Ein Gleichnis[27]) des älteren Riccoboni wird diese im Ausdruck freilich etwas sonderbare Erklärung verständlicher machen: Ebenso wie eine Statue, welche man in einiger Entfernung aufstellen will, mehr als Naturgröße haben muß, damit die Beschauer trotz der Entfernung sie unter dem Gesichtspunkt der rechten Proportion aufnehmen, so verlange die Kunst des Schauspielers ein Aufschwellen der Wahrheit, welches dieselbe in der Entfernung als „reine" Wahrheit erscheinen läßt. Wie der Zusammenhang, dem Riccoboni dieses Bild einwob, klar erweist, dachte er hier weniger an die äußere Erscheinung, als an die ganze Darstellung, den Vortrag nicht ausgeschlossen. Übersehen wir diese kleine Schwäche des Gleichnisses, welches doch eigentlich nicht auch dem Gehör gerecht wird, so trifft es den Kern der Sache und beweist, wie klar und einfach von Francesco das Rechte dargeboten wird. Übrigens fand hiermit die theoretische Forschung in diesem Punkte ihren vorläufigen Abschluß; die Encyclopädie[28]) nämlich beendet sie mit demselben Gleichnis, indem sie nur für die Statue ein Gemälde einsetzt.

Folgen wir dem jüngeren Riccoboni bis in die Einzelheiten seiner Schrift, so geschieht es, weil gerade sie neue Gedanken von großer und allgemeiner Bedeutung enthalten. Er wendet den einzelnen Affekten seine Aufmerksamkeit zu und äußert gelegentlich über das Trauerspiel, daß auch in ihm dem Darsteller ein heiteres Aussehen*) erlaubt sei; das Lustspiel aber erfährt eine gewaltige Erhebung in dem Zugeständnis: alle Leidenschaften, alle Stellungen „schicken" sich auch in ihm, und die Empfindung kann auch hier auf's Höchste getrieben werden. In beiden Lehren — welch' eine

*) „Ansehen" bei Lessing.

neue Auffaſſung von Tragödie und Komödie! So ſchroff war Grimareſt dem Klaſſicismus doch nicht begegnet, als er beide dramatiſchen Gattungen im Spiel zu nähern ſuchte. Entweihung hätte es am Anfang des 18. Jahrhunderts geheißen, in das Trauerſpiel die Miene des Luſtſpiels zu tragen, und wer hätte anderſeits das Luſtſpiel eines Ausdrucks der echten Trauer gewürdigt? Francesco Riccoboni hat hier Betrachtungen angeſtellt, welche noch heute fordern, daß man über ſie ernſt nachdenke, denn ſelbſtverſtändlich iſt es leider noch immer nicht, daß auch die tragiſchen Affekte im Luſtſpiel wahren Ausdruck erhalten müſſen. Der Darſteller fördert die Wirkung deſſelben gewiß nicht, wenn er jene nur flach aufträgt, ſtatt das Unglück ſo zu empfinden und empfinden zu laſſen wie im Leben, wenn in ſonnenhelle Tage der Freude ein Schauer trüber Erfahrung fällt. Das Weinen in der Komödie reißt uns oft aus aller Illuſion; es iſt nicht täuſchend, es verrät den Schauſpieler, der uns den guten Ausgang ahnen läßt, als läge hierin das Charakteriſtiſche des Luſtſpiels, ſtatt in dem Ende, den ihm der Dichter giebt. Sache der Regie iſt es, darauf zu achten, daß man der Darſtellung nicht anmerke, ſie diene im Ausdruck einer von beiden dramatiſchen Gattungen.

Manches treffliche Wort bietet die Schrift „L'art du théâtre“ über das „ſtumme Spiel“ einzelner und mehrerer Darſteller, das im zweiten Falle als „le jeu de théâtre“ (Theaterſpiel) techniſch bezeichnet wird, über die Ausgleichung der geſammten Aktion, ſowie über die kleinſten und feinſten Züge, welche dem Spiel den Stempel der Wahrheit aufdrücken. Dieſen Beobachtungen wenden wir uns füglicher dort zu, wo ſie in der Theorie ihren Abſchluß fanden, alſo bei Leſſing. Nur eine Lehre findet ſich unter der Detailarbeit des jüngeren Riccoboni, die noch beſprochen werden muß, ehe wir den Boden Frankreichs verlaſſen, denn ſie betrifft einen Punkt, worin ſich Deutſchland hauptſächlich von ſeiner Lehrmeiſterin ſcheidet: in der Darſtellung nämlich des Edlen und Majeſtätiſchen. Was Francesco Riccoboni und ähnlich denkende Theoretiker in Frankreich hierüber ſagen, trug dort wenig Frucht; denn mochte der tragiſche Held auch natürlich ſprechen gelernt haben, er blieb im antikiſierenden Drama Frankreichs der Poſeur. Worte, welche auch hier Natur predigten, verhallten ungehört, und ſoll auch nicht behauptet werden, daß der franzöſiſche Tragöde natürliche Ungezwungenheit der Bewegung nie er-

lernt habe, ſo blieb ihm das doch fremd, was Riccoboni, der jüngere den Höhepunkt des Edlen nennt: dieſer iſt erſt erreicht, wenn die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers auf die Geſtalt des Schauſpielers fortfällt und die Seele deſſelben allein zu wirken ſcheint. Wie aber geſchieht das? Nur dadurch, daß die edle Haltung des Darſtellers eine völlig unbewußte zu ſein ſcheint, daß kein Faltenwurf, keine Lage des Armes das Schöne beabſichtigt. So kommt jene Wirkung des Edlen zu Stande, welche Francesco Riccoboni eine rein ſeeliſche nennt. Er erblickt alſo das Edle in der höchſten Durchgeiſtigung der Geſtalt und Haltung, welche das rein Äußerliche der Teilnahme des Zuſchauers entzieht, ſtatt nach dem Sinne des franzöſiſchen Nationalgeſchmacks in der reinen Plaſtik. Aber ſolche Stimmen ſind vereinzelt; im allgemeinen hielt die Theorie für das antikiſierende Drama an der Plaſtik feſt und die Praxis erſt recht: der Klaſſicismus wußte wenigſtens nach dieſer Seite hin erfolgreich das Zeichen der Unausrottbarkeit ſeines Geiſtes zu errichten, der dem Wechſel der Zeiten und ihres Geſchmackes trotzte. Das Studium der Bildwerke des Altertums, der Stolz ihrer Haltung, der edle Geſtus, die ſchöne Anordnung des Gewandes, das iſt es, was die Encyclopädie dem Tragöden empfiehlt, und dies eben dort, wo die Natur Barons geprieſen, zum Muſter aller Zeiten erhoben wird! Jetzt erſt wird es ganz klar ſein, weshalb der Franzoſe ſich hiervon nicht trennen konnte und kann: ſeine Klaſſiker haben ihm dieſen Geſchmack als ein Vermächtnis für alle Zeiten mitgegeben, und hier an dem Punkte, wo unſere Darſtellung von Frankreich herüber nach Deutſchland führt, handelt es ſich darum, das charakteriſtiſche Hauptmerkmal der Trennung beider Nationen feſtzuſtellen, welches im allgemeinen darin liegt, daß der Geſchmack beider Völker endlich einen verſchiedener Begriff von der reinen Natur des Schauſpielers herausbildete: ſie iſt bei uns realiſtiſcher gefaßt worden ſelbſt da, wo keine Differenz der dramatiſchen Dichtungsart vorliegt, ſondern lediglich Geſtalten in Betracht kommen, wie ſie Corneille und Racine geſchaffen haben. Nicht den Vortrag alſo, ſondern nur die Gebärdenſprache, die körperliche Haltung des Darſtellers trifft dieſe Beobachtung; ſogar die Aufklärung läßt ſpäter noch das „Maleriſche“ auf der franzöſiſchen Bühne beſtehen. Oft ſind die unterſchiedlichen Merkmale der Naturauffaſſung franzöſiſcher und deutſcher Schauſpieler nichts als geringe Schattierungen der Art,

wie ein ſolcher äußerlich in die Erſcheinung tritt; aber ſie ſind doch da und müſſen beobachtet werden. Man darf nicht Widerſpruch oder Konfuſion vermuten, wenn der franzöſiſche Schauſpieler eben ſo gut wie der deutſche natürlich genannt wird, denn jeder iſt es in ſeinem Sinne, iſt es am hartnäckigſten dort, wo er edel und majeſtätiſch ſein ſoll, und hierin folgte der Franzoſe den Lehren Francesco Riccobonis gewiß nicht; aber Ekhof that es und zwar nicht, indem er ſich und ſeine Schüler, welche das Evangelium künſtleriſcher Wahrheit in die Bühnenwelt hinaustrugen, an den Buchſtaben der Theorie band, ſondern herausfühlte und lehrte, was ſich an Wahrheitsempfindung hinter ſtarren Regeln barg. Theorie der Schauſpielkunſt muß ebenſo gefühlt wie verſtanden werden! Wo man ſie ſo begriff, da zeigte ſich ihr Nutzen ſo klar, wie er in einer Rede Ekhofs an die Mitglieder der Akademie hervortritt. Es war am 15. Juni 1754, als er im Anſchluß an die Lektüre der Schrift des jüngeren Riccoboni die Franzoſen als Lehrmeiſter der Deutſchen beſprach und dann die Sitzung mit den Worten ſchloß: „Allein dabey haben wir uns ſorgfältig beſtrebt, ihre Fehler von ihren Schönheiten abzuſondern, und uns feſt entſchloſſen, nichts an dieſer Kunſt von ihnen zu behalten, noch anzunehmen, was mit der Natur nicht übereinſtimme, und auf dem Probirſteine der Wahrſcheinlichkeit für bewährt befunden werde.“

Die beiden Riccoboni übten auf die Entwicklung der deutſchen Schauſpielkunſt einen unvergleichlich großen Einfluß: Leſſing überſetzte nicht nur die Theorie des jüngeren, er kannte auch Ludovicos Werke, wie die „Beiträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters“, und die „Theatraliſche Bibliothek“ beweiſen. Aber ſchon früher fanden beide Männer ihre Würdigung durch Gottſched, der ſie in ſeinem Auszug zu Batteux' „Les beaux arts réduits à un même principe“ (Leipzig 1754) unter Lehrern der Rede- und Schauſpielkunſt aufführt [29]) und zwar im Verein mit Rémond de Ste. Albine, dem Verfaſſer der Theorie „Le comédien“. Dieſe Schrift iſt die letzte, welche in Frankreich für die erſte Hälfte des 18. Jahrhunderts in Betracht kommt; mit ihr findet unſere Behandlung der franzöſiſchen Theorie vor dem Anbruch der Aufklärungsperiode ihren Abſchluß.

Rémond de Ste. Albine *) findet mit gutem Grund erſt an

*) 1699—1778 Paris. Litterat. Redakteur der „Gazette de France“ und des „Mercure“. Luſtſpiele: „Amour au village“, „Convention téméraire“ 1749. Mitglied der Berliner Akademie.

dieser Stelle seine Würdigung, wiewohl sein „Comédien“ (1747) drei Jahre früher als des jüngeren Riccoboni „L'art du théâtre“ erschien. Diese Schrift nämlich ist nach des Verfassers eigener Angabe[30]) schon mehrere Jahre vor der Veröffentlichung abgefaßt worden; ferner mußte sie bei dem Gegensatze, in den sich der Autor zur Theorie seines Vaters stellt, dieser angereiht werden. Beide Riccoboni wirkten als Schauspieler und Theoretiker für die französische Bühne, Rémond dagegen steht abseits, nicht zur Zunft gehörig, und trägt die Miene des Dubos und Batteux zur Schau. Er weiß nichts von früheren Schriften, er giebt im Vorwort seiner Verwunderung Ausdruck, daß noch niemand vor ihm auf die Idee gekommen sei, über die Gesetze der Schauspielkunst nachzudenken; jedoch gleichen die von ihm verkündeten Gesetze den früher gegebenen recht auffällig auch dort, wo es die Materie nicht fordert. Einen besonderen Charakterzug hat seine Schrift darin, daß sie zuweilen den Gelehrten verrät, der tüftelt ohne zu fühlen, weshalb sie, wie Lessing[31]) sagt, alles in allem eine schöne Metaphysik ist, aus welcher der Schauspieler wohl erfährt, was er thun soll, aber nicht wie er es thun soll. Schon die „Correspondence littéraire“[32]) gab der Theorie des Schauspielers Fr. Riccoboni den Vorzug, während daneben freilich die Autorität des Rémond mit einigen kritischen Wendungen und Windungen gesichert blieb. Jener schrieb mehr vom Standpunkte des Praktikers aus: das ist der Kern der Wahrheit, welcher auch hier nicht unberücksichtigt bleiben darf. Trotz alledem hat Rémond auch einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung der Bühnentheorie besonders weil er Gesetze gab, welche das Glück hatten, von Lessing aufgegriffen und verarbeitet zu werden.

„Die Natur muß den Schauspieler entwerfen. Die Kunst muß ihn vollends ausbilden.“ Nach diesen zwei Punkten ist die Schrift Rémonds geordnet: ein Gedanke, in dem sich richtige Empfindung und Logik so glücklich verbinden, daß man freilich urteilen möchte, es sei nicht nötig, Schauspieler zu sein, um eine Theorie der Bühnenkunst zu schreiben. Hier wird der Darsteller also zum Kunstprodukt seiner selbst erhoben und in knapper Form ein Grundsatz ausgesprochen, der für Deutsche so gut wie Franzosen Geltung gewann, allerdings in verschiedenem Grade, da die folgende Epoche der Aufklärung dem Einwirken der „Kunst“ in beiden Ländern eine verschiedene Grenze setzte und ebenso ungleich ihr Verhältnis

zu der „Natur“ fixierte. Wenn ſie in Frankreich den Sinn der „ſchönen“ Natur auch realiſtiſcher färbte, ſo wurde dieſe mit unſerem „idealiſierten Naturalismus“ doch eigentlich nicht identiſch; oft genug werden freilich beide Begriffe vermiſcht, wo ſich Berührungspunkte zeigen, aber im Grunde gehen ſie deshalb auseinander, weil die franzöſiſche Aufklärung der „Kunſt“ mehr Rechte ließ, als dies bei uns geſchah. —

Rémond ſelbſt gab der Natur doch ſo viel Raum, daß ſeine Theorie trotz ihrer metaphyſiſchen Tüftelei die Aufmerkſamkeit Deutſchlands erregte. Unter den neuen Geſichtspunkten muß vor allen einer hervorgehoben werden, der im Gegenſatz zu der Auffaſſung des jüngeren Riccoboni ſteht: dieſe Betrachtung erledigt namentlich die Frage des Gefühlsausdruckes im Luſtſpiel wenigſtens relativ. Vorauszuſchicken iſt, daß der Verfaſſer des „Comédien“ Paſſivität in der Wiedergabe der Affekte fordert; der Schauſpieler ſoll ſich jenem höchſten Grade der Empfindung hingeben, welche der Franzoſe mit dem Wort „entrailles“ bezeichnet. Wir Deutſchen haben keinen einzelnen Ausdruck, der dieſem entſpräche. Nun aber ſtellt Rémond die Behauptung auf, der Darſteller des Luſtſpiels müſſe die Affekte zwar vielſeitiger, jedoch weniger ſtark als der Tragöde wiedergeben, weil ihre Skala dort ſchneller zu durchlaufen ſei. Welche Stellung man auch zu dieſem Gedanken nehmen mag, dem die Vorausſetzung zu Grunde liegt, daß die Komödie nicht ſo wie das Trauerſpiel die Leidenſchaften ausprägе, ſo iſt doch nicht zu leugnen, daß er für den Schauſpieler die Gefahr mit ſich führte, im Luſtſpiel zu verflachen. Dieſe Gefahr bleibt nur dort aus, wo beide dramatiſchen Gattungen einander näher gebracht und menſchlich in der Auffaſſung der Leidenſchaften gleich geſtellt werden, zumal wenn es ſich um den Ausdruck des Unglücks handelt. Mag der Tragiker es auch mit größerer Liebe ſchildern als der Komiker: die Empfindungen des Herzens müſſen mit echter Farbe von beiden gezeichnet und folglich ebenſo dargeſtellt werden; handelt es ſich aber nicht um Trauer und Verzweiflung, ſondern um andere in beiden Gattungen noch häufiger gemeinſam erſcheinende Affekte, ſo wäre vollends für den Schauſpieler der Komödie keine Urſache vorhanden, jene Leidenſchaften, welche die von ihm verkörperte Perſon charakteriſieren, weniger prägnant auszudrücken.

Es iſt um ſo wunderbarer, daß Rémond im Luſtſpiel nicht

auch auf den vollendetſten Ausdruck der Affekte dringt, als er mit ſeinem Grundſatz „ne riez presque jamais, si vous voulez que je rie“ beweiſt, wie er in der Hauptſache die nothwendige Natürlichkeit des Darſtellers erfaßt hat. Derſelbe muß, ſo verlangt es Rémond, ſelbſt Vergnügen an der komiſchen Perſon haben, die er darſtellt, um nicht nur als ein „gedungener Menſch“ zu erſcheinen. Dieſe Munterkeit ſoll aber mehr im Spiel als auf dem Geſichte liegen, das heißt alſo: der Schauſpieler darf ſubjektiv an der Komik des Stückes nicht teilhaben und ſeiner eigenen Wirkung ſich nicht bewußt zeigen. Demnach wäre es nur folgerichtig geweſen, wenn die Theorie des Luſtſpiels ein völliges Aufgehen in die Rolle gefordert hätte, als lebe der Darſteller ſie wie ein Menſch der Wirklichkeit vollkommen aus.

Rémond bietet in ſeiner Theorie „Feinheiten“, wie er ſich ſelbſt äußert, von denen einzelne doch mehr als künſtleriſch wertloſe, metaphyſiſche Grübeleien ſind. Sie gehen alle im Grunde auf einen Begriff zurück, den man in theoretiſchem Sinne das „Feuer“ nennt. Was der jüngere Riccoboni und Rémond hierüber ſagen, wurde von der ſpäteren Theorieſchreibung überzeugungsfreudig aufgegriffen, durchdacht, beleuchtet und weiter verwertet: „Es iſt nicht Heftigkeit der Deklamation, heißt es im „Comédien“, „oder Gewaltſamkeit der Bewegungen, ſondern die Geſchwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit der alle Teile, die einen Schauſpieler ausmachen, zuſammentreffen, um ſeiner Aktion das Anſehen der Wahrheit zu geben.“ Dieſe verſchiedenen kleinen Züge, deren ſchnelle Konzentration erforderlich iſt, bilden nun jene Feinheiten, wie ſie Rémond, hier wohl zumeiſt auf Grund von Beobachtungen der Praxis, theoretiſch fixierte. Baron wirkte nach; das zeigen beſonders einzelne Partien über die Gebärde, in welcher ihn Lucas nach Berichten der Clairon den vollkommenſten Meiſter nennt. Es iſt unmöglich, die Theorie Rémonds hier bis in dieſe Einzelheiten zu verfolgen; die Bedeutung ſeiner Schrift liegt auch weit mehr in den Erklärungen allgemeiner Art; dieſe ſtellen in ſceniſchen Erläuterungen und Rollenanalyſen einen Fortſchritt der Theorie dar. Die „Hamburgiſche Dramaturgie“ [XVI] verweiſt beſonders auf das Meiſterſtück Rémonds: die theoretiſche Darſtellung des Orosman in Voltaires „Zaire“, den man im vorigen Jahrhundert ſo brennend gern ſpielte, wie in unſerer Zeit etwa den Narziß oder Kean. Dort behauptet nun Leſſing,

Ekhof habe diese Rolle nach den Regeln des „Comédien“ so gespielt, „daß man meinen sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein“. Das war er nicht, wohl aber ist es möglich, daß Ekhof die Auffassung Rémonds zu der seinen machte, da er die Theorie desselben kannte. Ebensowenig wie seine Biographen Kürschner[33]) und Uhde[34]) den Einfluß der beiden Riccoboni auf Ekhof hinlänglich beachten, wissen sie etwas von seiner Stellung zu Rémond. Unter Ekhofs Papieren*) findet sich die übersetzte Einleitung des „Comédien“ von seiner Hand abgeschrieben. Der Torso dürfte als Beweis dafür genügen, daß der deutsche Schauspieler sich für diese Schrift interessierte und daß seine Bemühungen um die theoretische Behandlung seiner Kunst ihn auch auf das Studium Rémonds führte.

Wir haben chronologisch vorgreifen müssen, um den Einfluß des „Comédien“ darzustellen. Die Ankündigung einer deutschen Bearbeitung erfolgte bereits im April 1748 und zwar durch Gottscheds „Büchersaal“ (III. Bd. 4 St.). Dort wird von einem Angehörigen der „römisch-kaiserlich-deutschen Schaubühne“ zu Wien mitgeteilt, er werde die Übersetzung des Rémond übernehmen und die Schrift mit wichtigen Zusätzen „seinen deutschen Mitgehülfen zu gute“ bekannt machen. Später verlautet nichts mehr hiervon, und ob jenes Vorhaben ausgeführt worden, steht dahin. Der „Büchersaal“ kritisiert den „Comédien“ freundlicher, als Lessing es später that, und nennt ihn nützlich für die Praxis der Schauspieler. Wie dem auch sein mag, in die Entwicklung der Theorie griff Rémond gewiß ein: er ist der letzte von den Theoretikern des théâtre français, die Gottsched noch kannte[35]). Die folgenden gehören mit dem Schauspieler Lekain und der Clairon schon in die Periode, welche die reine Natur endgiltig aufnimmt.

*) Ms. Germ. Berol. fol.. 770, Bl. 59—62.

Fünftes Kapitel.

Gottsched und die deutsche Schauspielkunst; Johann Elias Schlegel.

Einen trostlosen Anblick bot das Theater Deutschlands bis zu den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts; von Kunst war eigentlich keine Rede, wenigstens bei den Deutschen selbst nicht, und was bis dahin seit beinahe anderthalb Jahrhunderten den Geschmack betraf: ein Bild wüster Zerfahrenheit in allen Städten, welche seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts Engländer, sodann auch Holländer, Franzosen und Italiener auf ihren Wanderzügen besuchten, während der deutsche Komödiant nur schüchtern sein Heimatsrecht behauptete. Diese Zahmheit machte auf der Bühne einem desto wilderen Betragen Platz, welches er dem ungebärdigen Naturalismus des Engländers abgesehen hatte. Unsere westlichen Nachbaren dagegen gefielen sich auch bei ihren Gastspielreisen in Deutschland in dem Stil jenes deklamierenden Marionettenthums, wie es oben in seiner Beziehung zum Klassicismus geschildert wurde, und dasselbe Publikum, welches solche Gegensätze des tragischen Spiels vertrug, vermochte auch den platten Späßen des Arlecchino Geschmack abzugewinnen.

Und dennoch hatte die Schauspielkunst in Deutschland schon vor Gottsched bessere Tage gesehen. Allerdings nicht die Banden, sondern Schüler waren es, deren Schauspielkunst Christian Weise [1]), der bekannte Zittauer Gymnasialdirektor (1642—1708), einer Ästhetik und Theorie würdigte. Weise sah die Bühne als eine Schule der Gewandtheit und Beredtsamkeit für die Jugend an und gab deshalb seinen Stücken Vorreden bei, in denen er sich über die Kunst der Darstellung äußerte. Diese ersten Ansätze zu einer Schauspielerästhetik in Deutschland zeigen, daß damals schon auf der Zittauer Schulbühne eine Natürlichkeit aufflackerte, wie sie unserer heutigen Schauspielkunst die Lebenswahrheit verleiht. Da heißt es z. B. in „Lust und Nutz“ *): „In den meisten Dingen sahe ich auf der Leute Naturel, welche die Per-

*) Eine dramatische Sammlung (1690).

ſon haben ſolten. Waren ſie munter oder ſchläfferich, trotzig oder furchtſam, luſtig oder melancholiſch, ſo accomodirte ich die Reden auff ſolche Minen, und auff einen ſolchen Accent, daß ſie notwendig ihre Sachen wohl agiren muſten." Dazu fordert Weiſe die „gemeine Expreſſion" („Liebesalliance") oder, wie es im „Körbelmacher" heißt, die Ausſprache nach dem „gewöhnlichen dialecto". Er ſah ſtreng darauf, daß jeder Schüler für den Charakter ſeiner Rolle den rechten Accent des Vortrages fand, um die Geſtalten des Kavaliers, des vornehmen Frauenzimmers, des liederlichen Kerles, gemeinen Mannes oder Juden ſcharf zu zeichnen, und für gewiſſe Rollen gab er ſogar dem Dialekt die Bühne frei. Nur die Sprache der Fürſten ſollte eine höhere ſein, worin wir nicht etwa ein Zugeſtändnis an den Klaſſicismus erblicken müſſen. Von einem ſolchen war der kerndeutſche Rektor weit entfernt, wie der Gegenſatz zwiſchen ſeinen Beſtrebungen und denen der gleichzeitigen Jeſuitenſchule zu München klarlegt. Wenn die Zöglinge hier auf Pathos und Plaſtik abgerichtet wurden [2]), ſo geſchah es ohne Zweifel nach dem Muſter der franzöſiſchen Bühnenkunſt, welche ſchon im 17. Jahrhundert beſonders eifrig in der Hauptſtadt Baierns gepflegt wurde [3]). Für Pathos aber und Plaſtik, möchte man ſagen, blieb den Schülern Weiſes nicht die Zeit, da ſie in folgender Regel ein Grundprinzip ihrer Darſtellung erblicken mußten: „Wenn ein langes Spiel nicht ſoll verdrüßlich werden, ſo muß alles hurtig nach einander flieſſen, daß ein Affect gleichſam den andern treibet."

Dagegen giebt der Pater Franciscus Lang in ſeiner lateiniſch geſchriebenen Theorie der Schauſpielkunſt [4]) (1727) ein getreues Bild der klaſſiciſtiſchen Manier, wie ſie für das Zeitalter Ludwigs XIV. bereits geſchildert wurde. Das Jeſuitenkollegium ſpielte bis in das 18. Jahrhundert hinein lateiniſche Dramen unter reger Teilnahme des bairiſchen Hofes und der Bevölkerung, bis es in ſeinen Darſtellungen von Berufsſchauſpielern verdrängt wurde. Die Proklamation der reinen Natur machte ſeine Spielweiſe unmöglich, wie dies aus den Verdammungsurteilen Nicolais [5]), Schubarts [6]) und Buchers [7]) deutlich hervorgeht. Wenn Goethe [8]) noch 1786 günſtiger ſich vernehmen ließ, ſo erblicken wir die Urſache dazu in ſeiner Hingabe an den Geiſt der Antike, welcher wohl auch mit Rückſicht auf die Kunſt des Schauſpielers ſeine Phantaſie ſchon damals anzog, als Italien ihn dem klaſſiſchen Ideal folgen hieß und Iphigenie der Liebling ſeiner Gedanken war. Doch hiervon

später! Die Pflege der Schauspielkunst war übrigens bei den Jesuiten ebenso großartig organisiert wie in der Zittauer Schule; aber weder die vortreffliche Regie [9]) im Münchener Kollegium noch die gesunden Ansichten Weises, welche offenbar fast nur seinen Schülern zu gute kamen, zeigen, so weit dies festzustellen ist, irgend welchen Einfluß auf die deutschen Wandertruppen oder auf die spätere Theorie im 18. Jahrhundert.

Vor Gottsched und seiner Zeit jeglicher Protektion, jeglicher einsichtsvollen Teilnahme an ihrer „Beschäftigung" entbehrend — des Magister Velten Prinzipalschaft war nur ein kurzer Lichtblick gewesen — zogen die deutschen Truppen umher, oft an der Verwirklichung ideal gefaßter Absichten auf Hebung der Kunst durch den Indifferentismus des deutschen Volkes gehindert. Nicht etwa, daß dieses auf den Besitz einer Bühnenkunst hätte verzichten mögen, aber wenn irgendwo, so zeigte sich hier bei seinen oberen Schichten die Schwäche in der Anbetung des Fremden von einer gar zu häßlichen Seite. Der Mangel an dramatischer Poesie fällt zwar schwer in die Wagschale der Beurteilung und entschuldigt vieles, wenn man wie üblich Dicht- und Bühnenkunst des vorigen Jahrhunderts ohne Sonderung der historischen Kritik unterzieht. Löst man jedoch beide Künste von einander, betrachtet man einmal vom ästhetischen Standpunkt die Kunst des Schauspielers allein, so drängt sich die Frage hervor: warum wurde ihr so geringe Wertschätzung zu teil, warum wurde ihr so spät ein Boden geschaffen für eine theoretische Entwicklung?

Fehlte es auch damals an eigenen Produktionen dramatischer Poesie, welche dem Bedürfnis unseres Volkes auf die Dauer hätten genügen können, so besaß die deutsche Schauspielkunst immerhin ein großes Repertoir ausländischer Dichtung; diesem kam jedoch keine anständige Regie und keine eigene Dramaturgie zu Hülfe. Der einzige Grund dafür ist der: es war dem gebildeten Menschen verwehrt, sich mit dem Theater überhaupt zu beschäftigen, und noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnete das Urteil stumpfsinniger Prüderie die schriftstellerische Bühnenproduktion eines deutschen Autors als schandhaftes Treiben. Wenn das Lager der Hamburgischen Theologen [10]) schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts, wie später J. J. Rousseaus in der Theateranschauung noch flachere Nachtreter unter den Deutschen es dahin brachten, wie hätte gar erst die Kunst des deutschen Schauspielers

auf Förderung hoffen können? Nicht weil die Dramen fehlten, sondern weil nach dem Vorbild der Höfe ein Franzose als Künstler, ein Deutscher als Gaukler genommen wurde, wies man diesem Stall oder Bude zu, während jener würdige Stätten zur Pflege der tragischen Muse besaß. So fanden ihre Gaben nur in fremder Interpretation das Interesse des deutschen Publikums, und wenn dieses an heiterem Spiel Zerstreuung suchte, ließ es sich im Süden durch Stranitzky*) oder im Norden gar durch Eckenberg [11]) anlocken, um die Fortschritte zu belachen, welche Arlecchino gemacht, seitdem er aus Italien in die Welt gewandert war; um so abgeschmackter muß dies erscheinen, als schon Veltens „Berühmte Bande" gute Molière-Darstellungen geboten hatte. Das Interesse für die niedere Komik war ein anderes als heutzutage, es wurzelte tiefer und war ein so starkes, daß es der ernsten Schaubühne sogar schädlich wurde, weil hoch und niedrig allen Sinn für sie einbüßte. Wie mußte das alles eine Entwickelung der deutschen Schauspielkunst niederhalten! Und betrachten wir sie wieder in Verbindung mit der vaterländischen Dramatik, so ist doch nicht zu leugnen, daß in „Haupt- und Staatsaktionen" unter den Schlacken hohlen Bombastes und sittlichen Unflates oft eine Feuerlohe von deutschem Temperament hervorschlägt, deren Lichtschein, wäre er in die geistige Dämmerung gefallen, welche das künstlerische Deutschland während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beherrschte, mit Notwendigkeit hätte darauf hinweisen müssen, daß die dramatische Dichtung in ihrem innersten Kern auf dem Wege einer volkstümlichen Entwicklung war. Sie konnte auf diesem Wege bleiben, wenn der unausrottbare Zug nach dem Westen in unserem deutschen Geschmack damals nicht ein so starker gewesen wäre, daß er sie gewaltsam dorthinüber drängte. So bedeutungsvoll unter den damals gegebenen Verhältnissen ihre Entwicklung über Gottsched und Lessing zu Schiller und Goethe war, ließe sich doch eine Entfaltung unserer dramatischen Produktion ohne den Eingriff französischer Fremdherrschaft sehr wohl denken. Daß ein deutsches Genie fehlte, welches diese Bahn hätte wandeln können, scheint deswegen kein schlagender Einwurf, weil begreiflich ist, mit welcher Gewalt

*) Pachtete 1712 das erste stehende deutsche Theater in Wien (1708 am Kärntner Thor erbaut). Vgl. die ausführliche Charakteristik A. von Weilens: ADB. 37 (1893), S. 765—74.

die besprochene Engherzigkeit deutscher Anschauung über dramatisches Schaffen den dichterischen Genius der Nation darnieder drücken mußte. Aus diesem Grunde war eine Anknüpfung an Gryphius, eine Klärung Lohensteinischer Dramatik und ein Fortschritt deutscher Dichtkunst über beide hinaus nicht denkbar; man mußte zum Fremden greifen. In unserem Volke selbst suchen wir die Ursache zu der Einsetzung französischer Dicht- und Schauspielkunst, denn Ersatz konnte nur das bieten, worauf der Geschmack der höchsten Schicht unserer Nation gerichtet war — ein Geschmack, der fast mit Naturnotwendigkeit das Auftreten eines Gottsched bedingte. Diese Notwendigkeit scheint uns nicht hinreichend genug in der Litteraturgeschichte begründet und von einem der jüngsten Forscher, von Braitmaier, sogar verkannt zu sein. Weder ist hier der Platz zu einer „Rettung" Gottscheds, noch würde eine solche den Reiz der Neuheit haben, aber nur dann lassen wir dem Bühnenreformator in seinem Verhältnis zur Schauspielkunst Gerechtigkeit widerfahren, wenn wir die Bedingungen ins Auge fassen, unter welchen er auf die Kunst des Darstellers Einfluß übte: sie lagen in dem Wesen der Dichtkunst, für die er eintrat; dieser Einfluß war also ein indirekter und auch von Gottsched, wie wir sehen werden, nicht beabsichtigt. Beide Künste sind hier nicht zu trennen und darum ist es für die Schauspielkunst wichtig, darauf hinzuweisen, daß Gottsched sich nicht auf eigene Faust den Franzosen anschloß, sondern im Sinne der oberen Zehntausend, deren geistige Bildung schon von französischem Geschmack in Bande geschlagen war. Demgemäß also erklären wir auch die Gestaltung unserer Schauspielkunst aus dem Nationalgeist heraus und aus den Wendungen, die seine geschichtliche Entwickelung nahm.

Als Gottsched das antikisierende Drama, welches bekanntlich schon vor ihm auf der deutschen Bühne Eingang gefunden hatte, zu kultivieren begann, war der „französische" Begriff reiner Natur über die Grenzen seines Geburtslandes noch nicht hinausgetragen worden. Die eingewanderten Truppen Frankreichs, von denen die unseren zu lernen Gelegenheit hatten, spielten tapfer nach der alten Ueberlieferung fort und ließen sich ihr hohles Pathos nicht stören. Da die Truppe der berühmten Prinzipalin, auf welche es hier zunächst allein ankommt, sich nach ihnen bildete und plötzlich klassicistische Manier annahm, so ergibt sich hieraus die Art des Spiels, welche der Neuberin ein Vorbild war. Was wußten die Fran-

zosen, denen Deutschland zur Heimat geworden war, von den Vorgängen der Pariser Bühnenwelt, von Naturbestrebungen? Und, erhielten sie auch Kunde — so schnell hätte sich der starrköpfige Komödiant von dem nicht losgemacht, was er einmal für gut hielt. Die alte französische Darstellungsweise, nicht die vorgeschrittene Form der damaligen Bühnenkunst Frankreichs, hielt also ihren Einzug auf dem deutschen Theater; wenn nun Gottsched, in dessen Person man den Liebhaber des „regelmäßigen Dramas" und den Kenner der Schauspielkunst nicht zu trennen pflegt, in seinem Verhältnis zur Schauspielkunst die gleiche Beurteilung erfährt, wie sie ihm wegen seiner Stellung zur dramatischen Dichtung zu Teil wird, so ist dies nicht richtig, und hier verlangt das Wirken Gottscheds einige Erklärungen.

Wo findet sich der Beweis, daß er die Truppen, welche seiner Reform dienten, mit Ueberzeugung zu klassicistischer Darstellungsweise abrichtete? Die thatsächlich bestehende Praxis liefert diesen Beweis nicht: sie bildete sich nach dem fremden Beispiel von selbst; soweit wir aber die theoretische Anschauung Gottscheds über die Kunst des Schauspielers erkennen, gestaltete sie sich zu Gunsten der Natur aus. Wie es im deutschen Volke an Gegenströmungen nicht fehlte, welche die Haupt- und -Staatsaktionen wider das französische Drama zu halten strebten, so konnte Gottsched den Deutschen nicht ganz verleugnen, wenn er in der Auffassung der Schauspielkunst den Unterschied zwischen deutschem und französischem Gefühlsleben herausahnte. Vermissen wir aber an ihm die Initiative, der von Lessing verdammten Spielart der deutschen Truppen eine entschiedene Richtung auf die Natur zu geben, so lag dies offenbar daran, daß Gottsched, noch zu sehr ein Kind, nicht ein Führer seiner Zeit und nichts weniger als ein weitblickendes Genie, einfach den Weg nicht fand, um mit Entschiedenheit in die Praxis umzusetzen, was seine bessere Einsicht ihn theoretisch lehrte. Er war bei aller Energie ein langsamer Geist, der vor lauter Erwägungen nicht zum Schlusse kam. Man betrachte Gottsched als Ästhetiker des Bühnenverses: man wird das Schwanken, das mühselige sich-Hinschleppen in Skrupeln um diesen Gegenstand als das schlagendste Beispiel seiner Saumseligkeit erkennen. Von dem Beginne seiner theatralischen Thätigkeit an zwischen der Ästhetik der Schweizer, Italiener, Franzosen und Engländer geistig umherirrend, bricht er den Stab über das „verdrüßliche" Reimen, bleibt

dann wieder lange im Unklaren und schließlich klebt er am Alten, unfähig, der Bühnensprache die Natur zu schenken. Warum aber unfähig? Weil Gottsched in schiefer Stellung zwischen dem deutschen und dem französischen Wesen unmöglich den gordischen Knoten zerhauen konnte, den bombastische Alexandriner und deutsche Forderung an echte Kraftsprache für sein ästhetisches Empfinden bildeten. — Wie er somit den Schauspieler von dem Zwang zu hohler Deklamation nicht befreien konnte, so stand er überhaupt seiner Kunst unschlüssig gegenüber. Er lehrte Pathos und Plastik weniger, als daß er sie bestehen ließ, nachdem die Neuberin, welche sich in Dresden, Braunschweig und Hannover nach den Franzosen bildete, die klassicistische Schauspielkunst eingebürgert hatte. Als heilsame Reaktion gegen den voraufgehenden Naturalismus der deutschen Banden konnte er sie anfänglich nicht verwerfen, und als ihm in seinen theoretischen Erwägungen jedenfalls die Augen darüber aufgingen, daß man schauspielerisch vom Regen in die Traufe gekommen war, vermochte der befangene Mann doch nicht, das Gold der Naturstudien französischer Theoretiker in deutscher Münze zu verausgaben. Hierin ließ er sich von Lessing den Rang ablaufen, der den Unterschied zwischen französischer und deutscher Naturauffassung klarer erkannte und aus jener nicht nur theoretisch lernte, sondern das Erlernte mit weiser Auswahl auch für die deutsche Bühne praktisch verwertete.

Gottscheds Theorie der Schauspielkunst fordert wieder die Berücksichtigung der Beredtsamkeit; dies geht zunächst aus seiner „Kritischen Dichtkunst“ [14]) vom Jahre 1730 hervor: Gottsched erinnert [15]) hier an die Alten, weist auf ihre Lehrmeister hin, welche jungen Komödianten Anleitung zum Spiel ihrer Rolle gaben, und aus der Thatsache, daß Cicero von Roscius lernte, zieht er hinsichtlich des Vortrags folgende Lehre: „Weil auch in der That ein Redner und Comödiant in diesem Stücke einerley Pflicht haben: So können sich diese auch aus dem Tractate des le Fauche[u]r, de l'action de l'Orateur [16]) ... manche gute Regel nehmen.“ Dazu empfiehlt er L. Riccoboni, Aubignac [17]) und dessen Übersetzer Steinwehr*), dem die Deutschen Dank schuldeten. Über irgend welche Einwirkung besonderer Art, die Lefaucheur gehabt

*) Wolf Balthasar Adolf v. Steinwehr, Sekretär der deutschen Gesellschaft in Leipzig.

zu der „Natur" fixierte. Wenn sie in Frankreich den Sinn der „schönen" Natur auch realistischer färbte, so wurde diese mit unserem „idealisierten Naturalismus" doch eigentlich nicht identisch; oft genug werden freilich beide Begriffe vermischt, wo sich Berührungspunkte zeigen, aber im Grunde gehen sie deshalb auseinander, weil die französische Aufklärung der „Kunst" mehr Rechte ließ, als dies bei uns geschah. —

Rémond selbst gab der Natur doch so viel Raum, daß seine Theorie trotz ihrer metaphysischen Tüftelei die Aufmerksamkeit Deutschlands erregte. Unter den neuen Gesichtspunkten muß vor allen einer hervorgehoben werden, der im Gegensatz zu der Auffassung des jüngeren Riccoboni steht: diese Betrachtung erledigt namentlich die Frage des Gefühlsausdruckes im Lustspiel wenigstens relativ. Vorauszuschicken ist, daß der Verfasser des „Comédien" Passivität in der Wiedergabe der Affekte fordert; der Schauspieler soll sich jenem höchsten Grade der Empfindung hingeben, welche der Franzose mit dem Wort „entrailles" bezeichnet. Wir Deutschen haben keinen einzelnen Ausdruck, der diesem entspräche. Nun aber stellt Rémond die Behauptung auf, der Darsteller des Lustspiels müsse die Affekte zwar vielseitiger, jedoch weniger stark als der Tragöde wiedergeben, weil ihre Skala dort schneller zu durchlaufen sei. Welche Stellung man auch zu diesem Gedanken nehmen mag, dem die Voraussetzung zu Grunde liegt, daß die Komödie nicht so wie das Trauerspiel die Leidenschaften ausprägte, so ist doch nicht zu leugnen, daß er für den Schauspieler die Gefahr mit sich führte, im Lustspiel zu verflachen. Diese Gefahr bleibt nur dort aus, wo beide dramatischen Gattungen einander näher gebracht und menschlich in der Auffassung der Leidenschaften gleich gestellt werden, zumal wenn es sich um den Ausdruck des Unglücks handelt. Mag der Tragiker es auch mit größerer Liebe schildern als der Komiker: die Empfindungen des Herzens müssen mit echter Farbe von beiden gezeichnet und folglich ebenso dargestellt werden; handelt es sich aber nicht um Trauer und Verzweiflung, sondern um andere in beiden Gattungen noch häufiger gemeinsam erscheinende Affekte, so wäre vollends für den Schauspieler der Komödie keine Ursache vorhanden, jene Leidenschaften, welche die von ihm verkörperte Person charakterisieren, weniger prägnant auszudrücken.

Es ist um so wunderbarer, daß Rémond im Lustspiel nicht

auch auf den vollendetsten Ausdruck der Affekte bringt, als er mit seinem Grundsatz „ne riez presque jamais, si vous voulez que je rie" beweist, wie er in der Hauptsache die nothwendige Natürlichkeit des Darstellers erfaßt hat. Derselbe muß, so verlangt es Rémond, selbst Vergnügen an der komischen Person haben, die er darstellt, um nicht nur als ein „gedungener Mensch" zu erscheinen. Diese Munterkeit soll aber mehr im Spiel als auf dem Gesichte liegen, das heißt also: der Schauspieler darf subjektiv an der Komik des Stückes nicht teilhaben und seiner eigenen Wirkung sich nicht bewußt zeigen. Demnach wäre es nur folgerichtig gewesen, wenn die Theorie des Lustspiels ein völliges Aufgehen in die Rolle gefordert hätte, als lebe der Darsteller sie wie ein Mensch der Wirklichkeit vollkommen aus.

Rémond bietet in seiner Theorie „Feinheiten", wie er sich selbst äußert, von denen einzelne doch mehr als künstlerisch wertlose, metaphysische Grübeleien sind. Sie gehen alle im Grunde auf einen Begriff zurück, den man in theoretischem Sinne das „Feuer" nennt. Was der jüngere Riccoboni und Rémond hierüber sagen, wurde von der späteren Theorieschreibung überzeugungsfreudig aufgegriffen, durchdacht, beleuchtet und weiter verwertet: „Es ist nicht Heftigkeit der Deklamation, heißt es im „Comédien", „oder Gewaltsamkeit der Bewegungen, sondern die Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit der alle Teile, die einen Schauspieler ausmachen, zusammentreffen, um seiner Aktion das Ansehen der Wahrheit zu geben." Diese verschiedenen kleinen Züge, deren schnelle Konzentration erforderlich ist, bilden nun jene Feinheiten, wie sie Rémond, hier wohl zumeist auf Grund von Beobachtungen der Praxis, theoretisch fixierte. Baron wirkte nach; das zeigen besonders einzelne Partien über die Gebärde, in welcher ihn Lucas nach Berichten der Clairon den vollkommensten Meister nennt. Es ist unmöglich, die Theorie Rémonds hier bis in diese Einzelheiten zu verfolgen; die Bedeutung seiner Schrift liegt auch weit mehr in den Erklärungen allgemeiner Art; diese stellen in scenischen Erläuterungen und Rollenanalysen einen Fortschritt der Theorie dar. Die „Hamburgische Dramaturgie" [XVI] verweist besonders auf das Meisterstück Rémonds: die theoretische Darstellung des Orosman in Voltaires „Zaire", den man im vorigen Jahrhundert so brennend gern spielte, wie in unserer Zeit etwa den Narziß oder Kean. Dort behauptet nun Lessing,

Ekhof habe diese Rolle nach den Regeln des „Comédien" so gespielt, „daß man meinen sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein". Das war er nicht, wohl aber ist es möglich, daß Ekhof die Auffassung Rémonds zu der seinen machte, da er die Theorie desselben kannte. Ebensowenig wie seine Biographen Kürschner[33]) und Uhde[34]) den Einfluß der beiden Riccoboni auf Ekhof hinlänglich beachten, wissen sie etwas von seiner Stellung zu Rémond. Unter Ekhofs Papieren*) findet sich die übersetzte Einleitung des „Comédien" von seiner Hand abgeschrieben. Der Torso dürfte als Beweis dafür genügen, daß der deutsche Schauspieler sich für diese Schrift interessierte und daß seine Bemühungen um die theoretische Behandlung seiner Kunst ihn auch auf das Studium Rémonds führte.

Wir haben chronologisch vorgreifen müssen, um den Einfluß des „Comédien" darzustellen. Die Ankündigung einer deutschen Bearbeitung erfolgte bereits im April 1748 und zwar durch Gottscheds „Büchersaal" (III. Bd. 4 St.). Dort wird von einem Angehörigen der „römisch-kaiserlich-deutschen Schaubühne" zu Wien mitgeteilt, er werde die Übersetzung des Rémond übernehmen und die Schrift mit wichtigen Zusätzen „seinen deutschen Mitgehülfen zu gute" bekannt machen. Später verlautet nichts mehr hiervon, und ob jenes Vorhaben ausgeführt worden, steht dahin. Der „Büchersaal" kritisiert den „Comédien" freundlicher, als Lessing es später that, und nennt ihn nützlich für die Praxis der Schauspieler. Wie dem auch sein mag, in die Entwicklung der Theorie griff Rémond gewiß ein: er ist der letzte von den Theoretikern des théâtre français, die Gottsched noch kannte[35]). Die folgenden gehören mit dem Schauspieler Lekain und der Clairon schon in die Periode, welche die reine Natur endgiltig aufnimmt.

*) Ms. Germ. Berol. fol.. 770, Bl. 59—62.

Fünftes Kapitel.

Gottsched und die deutsche Schauspielkunst; Johann Elias Schlegel.

Einen trostlosen Anblick bot das Theater Deutschlands bis zu den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts; von Kunst war eigentlich keine Rede, wenigstens bei den Deutschen selbst nicht, und was bis dahin seit beinahe anderthalb Jahrhunderten den Geschmack betraf: ein Bild wüster Zerfahrenheit in allen Städten, welche seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts Engländer, sodann auch Holländer, Franzosen und Italiener auf ihren Wanderzügen besuchten, während der deutsche Komödiant nur schüchtern sein Heimatsrecht behauptete. Diese Zahmheit machte auf der Bühne einem desto wilderen Betragen Platz, welches er dem ungebärdigen Naturalismus des Engländers abgesehen hatte. Unsere westlichen Nachbaren dagegen gefielen sich auch bei ihren Gastspielreisen in Deutschland in dem Stil jenes deklamierenden Marionettenthums, wie es oben in seiner Beziehung zum Klassicismus geschildert wurde, und dasselbe Publikum, welches solche Gegensätze des tragischen Spiels vertrug, vermochte auch den platten Späßen des Arlecchino Geschmack abzugewinnen.

Und dennoch hatte die Schauspielkunst in Deutschland schon vor Gottsched bessere Tage gesehen. Allerdings nicht die Banden, sondern Schüler waren es, deren Schauspielkunst Christian Weise [1]), der bekannte Zittauer Gymnasialdirektor (1642—1708), einer Ästhetik und Theorie würdigte. Weise sah die Bühne als eine Schule der Gewandtheit und Beredtsamkeit für die Jugend an und gab deshalb seinen Stücken Vorreden bei, in denen er sich über die Kunst der Darstellung äußerte. Diese ersten Ansätze zu einer Schauspielerästhetik in Deutschland zeigen, daß damals schon auf der Zittauer Schulbühne eine Natürlichkeit aufflackerte, wie sie unserer heutigen Schauspielkunst die Lebenswahrheit verleiht. Da heißt es z. B. in „Lust und Nutz“ *): „In den meisten Dingen sahe ich auf der Leute Naturel, welche die Per-

*) Eine dramatische Sammlung (1690).

son haben solten. Waren sie munter oder schläfferich, trotzig oder furchtsam, lustig oder melancholisch, so accomodirte ich die Reden auff solche Minen, und auff einen solchen Accent, daß sie notwendig ihre Sachen wohl agiren musten." Dazu fordert Weise die „gemeine Expression" („Liebesalliance") oder, wie es im „Körbelmacher" heißt, die Aussprache nach dem „gewöhnlichen dialecto". Er sah streng darauf, daß jeder Schüler für den Charakter seiner Rolle den rechten Accent des Vortrages fand, um die Gestalten des Kavaliers, des vornehmen Frauenzimmers, des liederlichen Kerles, gemeinen Mannes oder Juden scharf zu zeichnen, und für gewisse Rollen gab er sogar dem Dialekt die Bühne frei. Nur die Sprache der Fürsten sollte eine höhere sein, worin wir nicht etwa ein Zugeständnis an den Klassicismus erblicken müssen. Von einem solchen war der kerndeutsche Rektor weit entfernt, wie der Gegensatz zwischen seinen Bestrebungen und denen der gleichzeitigen Jesuitenschule zu München klarlegt. Wenn die Zöglinge hier auf Pathos und Plastik abgerichtet wurden [2]), so geschah es ohne Zweifel nach dem Muster der französischen Bühnenkunst, welche schon im 17. Jahrhundert besonders eifrig in der Hauptstadt Baierns gepflegt wurde [3]). Für Pathos aber und Plastik, möchte man sagen, blieb den Schülern Weises nicht die Zeit, da sie in folgender Regel ein Grundprinzip ihrer Darstellung erblicken mußten: „Wenn ein langes Spiel nicht soll verdrüßlich werden, so muß alles hurtig nach einander fliessen, daß ein Affect gleichsam den andern treibet."

Dagegen giebt der Pater Franciscus Lang in seiner lateinisch geschriebenen Theorie der Schauspielkunst [4]) (1727) ein getreues Bild der klassicistischen Manier, wie sie für das Zeitalter Ludwigs XIV. bereits geschildert wurde. Das Jesuitenkollegium spielte bis in das 18. Jahrhundert hinein lateinische Dramen unter reger Teilnahme des bairischen Hofes und der Bevölkerung, bis es in seinen Darstellungen von Berufsschauspielern verdrängt wurde. Die Proklamation der reinen Natur machte seine Spielweise unmöglich, wie dies aus den Verdammungsurteilen Nicolais [5]), Schubarts [6]) und Buchers [7]) deutlich hervorgeht. Wenn Goethe [8]) noch 1786 günstiger sich vernehmen ließ, so erblicken wir die Ursache dazu in seiner Hingabe an den Geist der Antike, welcher wohl auch mit Rücksicht auf die Kunst des Schauspielers seine Phantasie schon damals anzog, als Italien ihn dem klassischen Ideal folgen hieß und Iphigenie der Liebling seiner Gedanken war. Doch hiervon

später! Die Pflege der Schauspielkunst war übrigens bei den Jesuiten ebenso großartig organisiert wie in der Zittauer Schule; aber weder die vortreffliche Regie [9]) im Münchener Kollegium noch die gesunden Ansichten Weises, welche offenbar fast nur seinen Schülern zu gute kamen, zeigen, so weit dies festzustellen ist, irgend welchen Einfluß auf die deutschen Wandertruppen oder auf die spätere Theorie im 18. Jahrhundert.

Vor Gottsched und seiner Zeit jeglicher Protektion, jeglicher einsichtsvollen Teilnahme an ihrer „Beschäftigung" entbehrend — des Magister Velten Prinzipalschaft war nur ein kurzer Lichtblick gewesen — zogen die deutschen Truppen umher, oft an der Verwirklichung ideal gefaßter Absichten auf Hebung der Kunst durch den Indifferentismus des deutschen Volkes gehindert. Nicht etwa, daß dieses auf den Besitz einer Bühnenkunst hätte verzichten mögen, aber wenn irgendwo, so zeigte sich hier bei seinen oberen Schichten die Schwäche in der Anbetung des Fremden von einer gar zu häßlichen Seite. Der Mangel an dramatischer Poesie fällt zwar schwer in die Wagschale der Beurteilung und entschuldigt vieles, wenn man wie üblich Dicht- und Bühnenkunst des vorigen Jahrhunderts ohne Sonderung der historischen Kritik unterzieht. Löst man jedoch beide Künste von einander, betrachtet man einmal vom ästhetischen Standpunkt die Kunst des Schauspielers allein, so drängt sich die Frage hervor: warum wurde ihr so geringe Wertschätzung zu teil, warum wurde ihr so spät ein Boden geschaffen für eine theoretische Entwicklung?

Fehlte es auch damals an eigenen Produktionen dramatischer Poesie, welche dem Bedürfnis unseres Volkes auf die Dauer hätten genügen können, so besaß die deutsche Schauspielkunst immerhin ein großes Repertoir ausländischer Dichtung; diesem kam jedoch keine anständige Regie und keine eigene Dramaturgie zu Hülfe. Der einzige Grund dafür ist der: es war dem gebildeten Menschen verwehrt, sich mit dem Theater überhaupt zu beschäftigen, und noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnete das Urteil stumpfsinniger Prüderie die schriftstellerische Bühnenproduktion eines deutschen Autors als schandbares Treiben. Wenn das Lager der Hamburgischen Theologen [10] schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts, wie später J. J. Rousseaus in der Theateranschauung noch flachere Nachtreter unter den Deutschen es dahin brachten, wie hätte gar erst die Kunst des deutschen Schauspielers

auf Förderung hoffen können? Nicht weil die Dramen fehlten, sondern weil nach dem Vorbild der Höfe ein Franzose als Künstler, ein Deutscher als Gaukler genommen wurde, wies man diesem Stall oder Bude zu, während jener würdige Stätten zur Pflege der tragischen Muse besaß. So fanden ihre Gaben nur in fremder Interpretation das Interesse des deutschen Publikums, und wenn dieses an heiterem Spiel Zerstreuung suchte, ließ es sich im Süden durch Stranitzky*) oder im Norden gar durch Eckenberg [11]) anlocken, um die Fortschritte zu belachen, welche Arlecchino gemacht, seitdem er aus Italien in die Welt gewandert war; um so abgeschmackter muß dies erscheinen, als schon Veltens „Berühmte Bande" gute Molière-Darstellungen geboten hatte. Das Interesse für die niedere Komik war ein anderes als heutzutage, es wurzelte tiefer und war ein so starkes, daß es der ernsten Schaubühne sogar schädlich wurde, weil hoch und niedrig allen Sinn für sie einbüßte. Wie mußte das alles eine Entwickelung der deutschen Schauspielkunst niederhalten! Und betrachten wir sie wieder in Verbindung mit der vaterländischen Dramatik, so ist doch nicht zu leugnen, daß in „Haupt- und Staatsaktionen" unter den Schlacken hohlen Bombastes und sittlichen Unflates oft eine Feuerlohe von deutschem Temperament hervorschlägt, deren Lichtschein, wäre er in die geistige Dämmerung gefallen, welche das künstlerische Deutschland während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beherrschte, mit Notwendigkeit hätte darauf hinweisen müssen, daß die dramatische Dichtung in ihrem innersten Kern auf dem Wege einer volkstümlichen Entwicklung war. Sie konnte auf diesem Wege bleiben, wenn der unausrottbare Zug nach dem Westen in unserem deutschen Geschmack damals nicht ein so starker gewesen wäre, daß er sie gewaltsam dorthinüber drängte. So bedeutungsvoll unter den damals gegebenen Verhältnissen ihre Entwicklung über Gottsched und Lessing zu Schiller und Goethe war, ließe sich doch eine Entfaltung unserer dramatischen Produktion ohne den Eingriff französischer Fremdherrschaft sehr wohl denken. Daß ein deutsches Genie fehlte, welches diese Bahn hätte wandeln können, scheint deswegen kein schlagender Einwurf, weil begreiflich ist, mit welcher Gewalt

*) Pachtete 1712 das erste stehende deutsche Theater in Wien (1708 am Kärntner Thor erbaut). Vgl. die ausführliche Charakteristik A. von Weilens: ADB. 37 (1893), S. 765—74.

die besprochene Engherzigkeit deutscher Anschauung über dramatisches Schaffen den dichterischen Genius der Nation darnieder drücken mußte. Aus diesem Grunde war eine Anknüpfung an Gryphius, eine Klärung Lohensteinischer Dramatik und ein Fortschritt deutscher Dichtkunst über beide hinaus nicht denkbar; man mußte zum Fremden greifen. In unserem Volke selbst suchen wir die Ursache zu der Einsetzung französischer Dicht- und Schauspielkunst, denn Ersatz konnte nur das bieten, worauf der Geschmack der höchsten Schicht unserer Nation gerichtet war — ein Geschmack, der fast mit Naturnotwendigkeit das Auftreten eines Gottsched bedingte. Diese Notwendigkeit scheint uns nicht hinreichend genug in der Litteraturgeschichte begründet und von einem der jüngsten Forscher, von Braitmaier, sogar verkannt zu sein. Weder ist hier der Platz zu einer „Rettung" Gottscheds, noch würde eine solche den Reiz der Neuheit haben, aber nur dann lassen wir dem Bühnenreformator in seinem Verhältnis zur Schauspielkunst Gerechtigkeit widerfahren, wenn wir die Bedingungen ins Auge fassen, unter welchen er auf die Kunst des Darstellers Einfluß übte: sie lagen in dem Wesen der Dichtkunst, für die er eintrat; dieser Einfluß war also ein indirekter und auch von Gottsched, wie wir sehen werden, nicht beabsichtigt. Beide Künste sind hier nicht zu trennen und darum ist es für die Schauspielkunst wichtig, darauf hinzuweisen, daß Gottsched sich nicht auf eigene Faust den Franzosen anschloß, sondern im Sinne der oberen Zehntausend, deren geringe Bildung schon von französischem Geschmack in Bande geschlagen war. Demgemäß also erklären wir auch die Gestaltung unserer Schauspielkunst aus dem Nationalgeist heraus und aus den Wendungen, die seine geschichtliche Entwickelung nahm.

Als Gottsched das unterhaltende Drama, welches bekanntlich schon vor ihm auf der deutschen Bühne Eingang gefunden hatte, zu bekämpfen begann, war der ‚französische' Begriff seiner Natur aber die Grenzen seines Geltungsbereiches noch nicht hinausgetragen worden. Die empfindsamen Dramen Frankreichs, von denen die unsrigen zu jenem Gelegenheit nahmen, standen unter noch der alten Regelherrschaft und hielten sich in ihrer besten Periode nicht schlecht. Da die Dramen der bürgerlichen Empfindsamkeit, auf welche es hier zunächst allein ankommt, für uns einen wichtigen Faktor ausmachen: Marivaux erwarb sich einen Namen als Autor des Stils, welcher der Komödie ein Verhängnis war. Die meisten der Dra-

zosen, denen Deutschland zur Heimat geworden war, von den Vorgängen der Pariser Bühnenwelt, von Naturbestrebungen? Und, erhielten sie auch Kunde — so schnell hätte sich der starrköpfige Komödiant von dem nicht losgemacht, was er einmal für gut hielt. Die alte französische Darstellungsweise, nicht die vorgeschrittene Form der damaligen Bühnenkunst Frankreichs, hielt also ihren Einzug auf dem deutschen Theater; wenn nun Gottsched, in dessen Person man den Liebhaber des „regelmäßigen Dramas" und den Kenner der Schauspielkunst nicht zu trennen pflegt, in seinem Verhältnis zur Schauspielkunst die gleiche Beurteilung erfährt, wie sie ihm wegen seiner Stellung zur dramatischen Dichtung zu Teil wird, so ist dies nicht richtig, und hier verlangt das Wirken Gottscheds einige Erklärungen.

Wo findet sich der Beweis, daß er die Truppen, welche seiner Reform dienten, mit Ueberzeugung zu klassicistischer Darstellungsweise abrichtete? Die thatsächlich bestehende Praxis liefert diesen Beweis nicht: sie bildete sich nach dem fremden Beispiel von selbst; soweit wir aber die theoretische Anschauung Gottscheds über die Kunst des Schauspielers erkennen, gestaltete sie sich zu Gunsten der Natur aus. Wie es im deutschen Volke an Gegenströmungen nicht fehlte, welche die Haupt- und -Staatsaktionen wider das französische Drama zu halten strebten, so konnte Gottsched den Deutschen nicht ganz verleugnen, wenn er in der Auffassung der Schauspielkunst den Unterschied zwischen deutschem und französischem Gefühlsleben herausahnte. Vermissen wir aber an ihm die Initiative, der von Lessing verdammten Spielart der deutschen Truppen eine entschiedene Richtung auf die Natur zu geben, so lag dies offenbar daran, daß Gottsched, noch zu sehr ein Kind, nicht ein Führer seiner Zeit und nichts weniger als ein weitblickendes Genie, einfach den Weg nicht fand, um mit Entschiedenheit in die Praxis umzusetzen, was seine bessere Einsicht ihn theoretisch lehrte. Er war bei aller Energie ein langsamer Geist, der vor lauter Erwägungen nicht zum Schlusse kam. Man betrachte Gottsched als Ästhetiker des Bühnenverses: man wird das Schwanken, das mühselige sich-Hinschleppen in Skrupeln um diesen Gegenstand als das schlagendste Beispiel seiner Saumseligkeit erkennen. Von dem Beginne seiner theatralischen Thätigkeit an zwischen der Ästhetik der Schweizer, Italiener, Franzosen und Engländer geistig umherirrend, bricht er den Stab über das „verdrüßliche" Reimen, bleibt

dann wieder lange im Unklaren und schließlich klebt er am Alten, unfähig, der Bühnensprache die Natur zu schenken. Warum aber unfähig? Weil Gottsched in schiefer Stellung zwischen dem deutschen und dem französischen Wesen unmöglich den gordischen Knoten zerhauen konnte, den bombastische Alexandriner und deutsche Forderung an echte Kraftsprache für sein ästhetisches Empfinden bildeten. — Wie er somit den Schauspieler von dem Zwang zu hohler Deklamation nicht befreien konnte, so stand er überhaupt seiner Kunst unschlüssig gegenüber. Er lehrte Pathos und Plastik weniger, als daß er sie bestehen ließ, nachdem die Neuberin, welche sich in Dresden, Braunschweig und Hannover nach den Franzosen bildete, die klassicistische Schauspielkunst eingebürgert hatte. Als heilsame Reaktion gegen den voraufgehenden Naturalismus der deutschen Banden konnte er sie anfänglich nicht verwerfen, und als ihm in seinen theoretischen Erwägungen jedenfalls die Augen darüber aufgingen, daß man schauspielerisch vom Regen in die Traufe gekommen war, vermochte der befangene Mann doch nicht, das Gold der Naturstudien französischer Theoretiker in deutscher Münze zu verausgaben. Hierin ließ er sich von Lessing den Rang ablaufen, der den Unterschied zwischen französischer und deutscher Naturauffassung klarer erkannte und aus jener nicht nur theoretisch lernte, sondern das Erlernte mit weiser Auswahl auch für die deutsche Bühne praktisch verwertete.

Gottscheds Theorie der Schauspielkunst fordert wieder die Berücksichtigung der Beredsamkeit; dies geht zunächst aus seiner „Kritischen Dichtkunst“[14] vom Jahre 1730 hervor: Gottsched erinnert[15] hier an die Alten, weist auf ihre Lehrmeister hin, welche jungen Komödianten Anleitung zum Spiel ihrer Rolle gaben, und aus der Thatsache, daß Cicero von Roscius lernte, zieht er hinsichtlich des Vortrags folgende Lehre: „Weil auch in der That ein Redner und Comödiant in diesem Stücke einerley Pflicht haben: So können sich diese auch aus dem Tractate des le Faucheur, de l'action de l'Orateur[16] ... manche gute Regel nehmen.“ Dazu empfiehlt er P. Riccoboni, Aubignac[17] und dessen Übersetzer Stummer* dem die Deutschen Dank schulden. Über irgend welche Einwirkung besonderer Art, die Lessing gehabt

* Vgl. Beiträge zur Stummer'schen Lebensart der deutschen Gesellschaft in Leipzig.

hätte, iſt uns nichts bekannt. Seine Rhetorik, ſchon um die Mitte des 17. Jahrhunderts verfaßt, hatte auf die Theorie der Schauſpielkunſt höchſtens den Einfluß, daß ſie wie alle rhetoriſchen Schriften zu ihrer pſychologiſchen Vertiefung beitrug. Übrigens geht aus der citierten Anſicht Gottſcheds über den Traktat des Lefaucheur hervor, daß er ſeine eigene rhetoriſche Theorie ebenfalls von Schauſpielern berückſichtigt zu ſehen wünſchte. Aubignac, der im Zuſammenhang mit Corneille bereits erwähnt wurde, widmet ſeine Aufmerkſamkeit mehr dem Theaterweſen und ſeinem Betriebe in weiterem Sinne, als direkt der Schauſpielkunſt; im beſondern will ſeine Theorie den Dichter mit der Technik der Bühne vertraut machen, und ſo ſuchte denn zum Beiſpiel noch Joh. El. Schlegel[18]) über Bühnenſprache ſich bei Aubignac zu unterrichten.

Im Anſchluß an jene Stelle der ars poëtica (v. 104 f.)

„Male si mandata loqueris,
Aut dormitabo aut ridebo“

wo Horaz auf die Bedeutung der Natur für die Kunſt des Schauſpielers hinweiſt, fordert Gottſched ausdrücklich „eine lebhafte Ausſprache und Stellung“, welche nur durch Empfindungsfähigkeit zu erreichen ſei. Die Zunge als Interpret der Natur fördert die Seelenbewegungen zu Tage, ſagt Horaz und Gottſched erblickt in der Wahrheit einer ſo erzielten Ausdrucksweiſe den Schlüſſel zur Aufklärung über die Kunſt des Schauſpielers. Er begleitet in ſeiner Überſetzung der ars poëtica[19]) die Gedanken des Römers mit vielfach trefflichen Ausdeutungen und läßt uns ſomit in ſeine eigenen Anſichten über Bühnenkunſt und ihre Naturwahrheit blicken. Bei dieſer Gelegenheit führt Gottſched[20]) folgende Anekdote von einem Schauſpieler des Alterthums in die deutſche Theorieſchreibung ein: „Polus, ein römiſcher Comödiant, ſollte die Electra vorſtellen, die ihren Bruder beweinet. Weil ihm nun eben ſein einziger Sohn geſtorben war, ſo holte er deſſen wahrhaften Aſchenkrug auf die Schaubühne, und ſprach die dazu gehörigen Verſe mit einer ſo kräftigen Zueignung auf ſich ſelbſt aus, daß ihm ſein eigner Verluſt wahrhafte Thränen auspreßte. Und da war kein Menſch auf dem Platze, der ſich der Thränen hätte enthalten können.“ Dieſe Erzählung findet ſich ſchon in den ‘Noctes Atticae’ des Aulus Gellius und kehrt ſeitdem in theoretiſchen Schriften überall dort wieder, wo der Verfaſſer um den Preis vollendeter Natürlichkeit über jenes Gewaltmittel eines ſonſt vielleicht ſchlechten Schauſpielers

hinwegſieht und der Empfindſamkeit wo möglich bis zur Paſſivität das Wort redet. Gottſched [20*]) geht nicht ſo weit und eben darin, daß er dieſes Experiment des Polus als unnöthig betrachtet, erſcheint ſein Verſtändnis für die Wirkung des Schauſpielers, welches Kunſt und Natur in dieſer zu ſcheiden weiß.

Eine natürliche Anſchauung der Schauſpielkunſt verrät Gottſched auch in ſeiner „Redekunſt“ [21]) (1736) *), welche wie ähnliche Schriften der Antike und der Franzoſen jene mit in den Kreis ihrer Betrachtungen zieht. Das Verhältnis zwiſchen Cicero und Roscius kehrt wie in ſo vielen Rhetoriken auch hier als Beiſpiel wieder und bildet in gewiſſem Sinne den Ausgangspunkt für diejenigen Erörterungen, welche Redner und Schauſpieler gemeinſam angehen. Dieſelben finden ſich in dem XVII. Hauptſtück „Vom guten Vortrage einer Rede überhaupt und im Abſehen auf die Ausſprache insbeſonder“, ſowie in dem XVIII. „Von den guten Stellungen und Bewegungen eines Redners“. Jenes zeigt an der theoretiſchen Behandlung der Affekte, daß Gottſched dort auch an den Schauſpieler denkt, der gleich dem Redner die Gemütsbewegungen in ſich fühlen muß, um ſie bei anderen zu erregen. Da er ihren Ausdruck natürlich gefaßt zu ſehen wünſcht, bricht er auch dort, wo die ſchriftliche Theorie ſich in Konſtruktion verlieren könnte, ab und hebt dagegen den Nutzen der mündlichen Unterweiſung hervor. Das XVIII. Hauptſtück leitet ſeine Forderungen an den Redner von der Bühne her; zuſammengefaßt ſind ſie in das eine von Gottſched ſelbſt gebrauchte Wort „Freiheit“ des Mienenſpiels und der Geberden — man ſieht demnach, wie ſeine Anſchauung über Schauſpielkunſt beſchaffen war.

Als Gottſched im Jahre 1754 einen Auszug aus den „Beaux arts“ des Batteux deutſch herausgab, lag das Studium der franzöſiſchen Theorie ſchon hinter ihm. Er verweilt in dieſer Schrift mit beſonderer Vorliebe bei denjenigen Stellen, wo Batteux ſich vom Klaſſicismus frei macht, und ſeine eigenen Zuſätze ſteigern hinſichtlich der Natürlichkeit die Forderungen, welche der Franzoſe an Redner und Schauſpieler ſtellt. Gottſched dringt hier beſonders auf eine Behandlung der Stimme und einen Ausdruck, die vollkommen ausſchließen, daß hohles Pathos ſein Ideal ſein konnte. Unzufrieden mit Batteux, äußert er gelegentlich, die Be-

*) Der erſte „Grundriß zu einer vernunftmäßigen Redekunſt“ (1729) kommt hier nicht in Betracht.

redtſamkeit in Tönen und Geberden müſſe viel weiter gehen, wenn ſie rühren, bezaubern und entzücken wolle — „mit bloßer Anmut und Zierlichkeit iſt es nicht ausgerichtet, wo man donnern und blitzen ſoll“. Das iſt mit deutſcher Empfindung geſprochen. Freilich bedurfte es ihrer nicht gerade, um überhaupt die Natürlichkeit des Vortrages als erſtrebenswert erſcheinen zu laſſen; ſo verſchieden ſie ſich, der nationalen Auffaſſung nach, hüben und drüben ausgeſtaltete, ſchwülſtig prahlende Recitation monotones Singen hatte die franzöſiſche Theorie, welche Gottſched kannte, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts längſt verdammt. Dieſe Thatſache allein würde genügen, um einzuſehen, daß das, was Ed. Devrient in ſeiner Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt in der Zeit um 1730 etwa als „Leipziger Schule“ bezeichnet, Gottſcheds Werk nicht ſein konnte. Gottſched ſcheint in ihrer Entwicklung von vornherein mehr eine paſſive Rolle zu ſpielen.

Statt uns nämlich auf leere Mutmaßungen einzulaſſen, welchen alle Belege fehlen, müſſen wir uns vorerſt, um zu einem Urteil über Gottſched zu gelangen, an das wenige halten, was er hinſichtlich ſeiner theoretiſchen Anſchauungen ſchriftlich fixiert hinterlaſſen hat. Geben wir dann auf dieſes Material geſtützten Kombinationen Raum, ſo führen ſie auf die beſtimmte Anſicht, daß bei allem Mangel an Initiative Gottſched ſeine natürliche Anſchauung der Schauſpielkunſt doch ſo zu ſagen an den Mann brachte — nicht mit durchſchlagendem Erfolg, nicht, indem er ſie als eine allgemein anerkannte Neuerung in die Welt ſetzte, ſondern in ſtiller Vorarbeit für den Berufenen. Es iſt falſch in dem ewigen Werdeprozeß unſerer geiſtigen Entwicklung allzu ſcharfe Einſchnitte vorzunehmen: weder endet mit Gottſched die Unnatur, noch beginnt mit Leſſing die Natur ſo, daß eine unüberbrückte Kluft zwiſchen ihnen beſtände, und Leſſing hat die Schauſpieler ſeiner Epoche auch nicht aus der Erde geſtampft. Dieſe wurden allmählich zur Natur erzogen, und wenn wir annehmen, daß Gottſched hier einen beſcheidenen Anteil hat, ſo iſt dies kein nonsens, ſondern wird der Thatſache ſeiner Wirkſamkeit entſprechen. Warum ſoll man über eine Perſönlichkeit wie Gottſched durchaus mit vorgefaßter Meinung auf allen Gebieten aburteilen? Man ſollte ſie begleiten mit aufmerkſamem Blick auf alle ihr eigenen Widerſprüche und Gottſched ſomit nehmen, wie er war. Wenn die Litteratur über ſein Verhältnis zur Neuberin ſagt, ſie ſei ſchon nicht mehr

„Gottschedisch-rechtgläubig" gewesen, als Lessing kam, so fragt man sich: warum? Wer hat sie ihm „künstlerisch" abwendig gemacht? Die Antwort dürfte ausbleiben. Reibereien über Stüves*) und der Frau Gottschedin Alzireübersetzungen, Eifersucht auf Schönemann**), oder Kostümstreitigkeiten***) können dies nicht verursacht haben. Im Jahre 1743 richtete Bodmer allerdings ein im Druck erschienenes Schreiben [22]) an die Neuberin, worin er sie zum Abfall von Gottsched zu verleiten sucht. Aber hier gerade ist es evident, daß dieser Pathos und Plastik nicht lehrte; die Schweizer wissen sehr wohl: der Dramaturg, der Dichter und Uebersetzer, nicht der die Regie führende Reformator der Darstellung nimmt der Natur den Spielraum: „Wir bedauerten, daß eine solche Meisterin in der Vorstellungskunst sich genöthiget sähe, ihre lebhaften Empfindungen in der kaltsinnigen Sprache des Herrn Professors zu verderben . . ." Die große Wirkung der Neuberin und ihrer berühmten Truppe erklären sich die Schweizer nur durch eine Schauspielkunst, welche mit Natürlichkeit die Hemmnisse der Dichtung überwinden konnte. Gewiß hatte auch Gottsched seinen Anteil, wenn die Neuberische Truppe auf eine solche Darstellungsweise allmählich hinarbeitete und deutsche Natur sich im Lauf der Jahre Bahn brach. Das fünfte Decennium sieht schon werdende Größen, welche die Zukunft der Schauspielkunst ahnen lassen: es sind Ekhof und Ackermann†), welche unter Schönemanns Leitung 1741 ††) nach Leipzig kamen; Gottsched hatte sie gerufen! Er übertrug als Förderer des regelmäßigen Dramas seinen Einfluß auf diese Truppe, welche nun bis zum Jahre 1758 sehr häufig in Leipzig spielte, und verkehrte viel mit Ekhof [23]). Es ist bedauerlich, daß über die Beziehungen Ekhofs zu Gottsched keine intimeren Quellen vorliegen; sonst würde man vielleicht das Rätsel lösen können, wie der anfangs seine Berufsgenossen an Geistesbildung um nichts überragende Schauspieler zu dem Studium der französischen Theorie gekommen ist. Dieses Studium zeitigte wiederum die Schauspiel-

*) 1739 Streit zwischen Gottsched und Neuber über das Vorrecht der „Alzire" Peter Stüves oder der Gottschedin.

**) 1740, als die Neuber-Truppe nach Rußland ging, knüpfte Gottsched mit Schönemann an.

***) Seit 1742.

†) K. E. Ackermann 1712 Schwerin, 1740 zur Bühne, bis 1771 Hamburg †.

††) Wir folgen in dieser Angabe H. Uhde „Konrad Ekhof" (in Gottschalls Neuem Plutarch) S. 129: Ostermesse 1741.

akademie Ekhofs (1753/54), und Löwen*), der übrigens bei Danzel[23a]) als Mittelsmann zwiſchen Gottſched und Leſſing erſcheint, nahm die Beſtrebungen des großen Künſtlers in Hamburg auf, ſchon ehe Leſſing dorthin kam. Dieſer lernte Ekhof[24]) 1756 kennen und fand an beiden Männern eifrige Förderer ſeiner durchgreifenden Naturreform, an dem Begründer der Akademie ſogar einen Lehrer. Auch Löwen war ſchon vor dem Beginn ſeiner Wirkſamkeit für eine Hamburger Nationalbühne zu Gottſched, den er als Mitglied der Geſellſchaft Schönemanns zweifellos in Leipzig oder Königsberg kennen lernte[25]), in nähere Beziehung getreten. Dies iſt von Wichtigkeit, denn Gottſched weiſt in ſeinem Auszug[26]) aus Batteux' „Beaux arts“ (1754) auf das bevorſtehende Erſcheinen einer Schrift über „Ausſprache und Bewegung“ der Redner und Schauſpieler hin, und 1755 erſchienen in Hamburg Löwens „Kurzgefaßte Grundſätze von der Beredtſamkeit des Leibes“. Gottſched kann nur dieſe Schrift meinen, in welcher der Verfaſſer entſchieden für die natürliche Schauſpielkunſt eintritt. Die Vermutung liegt alſo nicht ferne, daß Gottſched um die Grundſätze Löwens gewußt und ſie gebilligt hat.

Leſſing, ſagt man, war durch Gottſched bedingt, weil er deſſen Wirkſamkeit zu negieren berufen war — wieviel an dieſem Negieren wohl nur auf Einbildung beruht? Thatſächlich hatte Gottſched ſchon zu vielem den Keim gelegt, was Leſſing erntete, ohne es geſät zu haben.

Faſſen wir die Praxis der deutſchen Schauſpielkunſt ſeit dem Auftreten der Neuberin ins Auge, ſo zeigt ſie eine geſunde Entwicklung: während in Frankreich naturloſe Kunſt aus der Höhe ihres überſpannten Idealismus in das Bereich realer Anſchauung zurückgeholt wurde, galt es in England und Deutſchland, die Überlieferung eines rohen Naturalismus eben damit zu bekämpfen, daß man bei den Franzoſen in die Schule ging, eine Notwendigkeit, welche deutſcherſeits die Neuberin rechtzeitig erfaßte. Freilich kamen die Engländer uns zuvor: charakteriſtiſch genug war es, daß für ſie, wie es ſich ſpäter noch zeigen wird, eine kurze Lektion bei Baron genügte; einen ausgedehnteren Schulzwang duldete ihre natürliche Urwüchſigkeit nicht, in welcher ſich bald wieder der Schaffensdrang ſelbſtändiger Genialität rührte, wie er an Garrick

*) Joh. Friedr. Löwen 1729—71 Schauſpieler, Schriftſteller, als Bühnenreformator in Hamburg für Leſſing Bahn brechend.

so bewunderungswürdig ist. Der deutsche Schauspieler dagegen tauchte in den eigentlichen Klassicismus der französischen Darstellungskunst unter und arbeitete sich zur reinen Natur durch. Diesen Läuterungsprozeß veranlaßte die Neuberin, wie aus der Geschichte der deutschen Schauspielkunst hervorgeht; es erübrigt hier nur, auf die Bedeutung der Schule hinzuweisen, welche der Schauspieler durchmachte: sie hob seine Kunst, weil sie ihm aus sich selbst heraus Gesetze zuführte. Einer Theorie gewürdigt und somit ernster Pflege anempfohlen, konnte die deutsche Schauspielkunst allen Hemmnissen siegreich widerstehen, welche ihrer Entwicklung entgegentraten, und endlich legte die Schule schon den Grund zu der Achtung, welche der Stand des Schauspielers später auch im deutschen Volke errang. Dem prinzip- und regellosen Naturalismus war ein Ende bereitet, er kehrte so nicht mehr wieder, wie er bis dahin geherrscht hatte, in einer Weise also, welche die völlige Aufhebung der Kunst bezeichnen würde. Diese gewann vielmehr eine Ästhetik, welcher sich der deutsche Schauspieler bewußt wurde: daher sein Ernst, daher sein Fleiß, welche allmählich erwachten; beide waren ihm nötig, damit er schließlich die Anerkennung ertrotzte; denn was stellte sich ihm alles in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch entgegen! Ein König und die Vornehmsten seines Volkes, dazu Kriegsstürme und schlimmer noch: jene Feinde, welche sich um den Hauptpastor Göze scharten, um mit einseitigem Urteil hemmend in die Entwicklung des deutschen Schauspiels einzugreifen; dazu die Herrschaft des Harlekins und das Prinzipalschaftswesen, welches die Kunst zum Handwerk herabsetzte!

Was zunächst den bösen Einfluß des Hanswurst betrifft, so ist es bekanntlich Gottscheds ureigenstes Verdienst, seine Bekämpfung auf deutschem Boden angeregt zu haben; nur was den Gedanken selbst anlangt, ging ihm L. Riccoboni voraus. In Deutschland war solche Läuterung des Geschmackes mehr denn irgendwo eine Lebensfrage der ernsten Schauspielkunst, welche es am meisten zu fürchten hatte, daß eine Kreatur mit plattem und schmutzigem Witz im Munde ihre Feinde zu Angriffen aufreizte. Gottsched ebnete der tragischen Muse den Siegesweg, welchen sie nach dem siebenjährigen Krieg durchmaß, während der Harlekin wieder nach Süden retirierte, um von Sonnenfels in Wien endlich seiner Macht beraubt zu werden. — Gefestigt also in solider Schulung, wird der

deutsche Schauspieler nach Gottscheds Angriff auf die Posse allmählich auch in reinerer Atmosphäre thätig; die Truppen werden seßhafter — das erste sichere Zeichen eines Aufschwungs! Leipzig, Hamburg, Berlin bleiben die Sammelplätze von Bedeutung, auf welche sich künftig unser Blick richten wird; die Kunstpflege concentriert sich also auf die Hauptsitze der Intelligenz; Wien nimmt eine Sonderstellung ein. Leipzig ist die Geburtsstadt der modernen deutschen Schauspielkunst. Hier also und nicht erst in Hamburg, wie wir festzustellen suchten, regt sich die Natur; dort aber bricht sie kraftvoll hervor, durch den Zauberstab Lessings endlich zu vollem Leben erweckt. Schönemanns Truppe, eigentlich mit Eckhof an der Spitze, begleiten wir als erste zu den Thoren Leipzigs hinaus, um zu sehen, was sie ohne Gottsched zu der ferneren Entwicklung der deutschen Schauspielkunst beitrug. Indeß unsere Aufmerksamkeit wird hier noch einmal von ihr abgelenkt und zwar durch einen Mann, der aus dem engen Gesichtskreis seines ehemaligen Lehrers Gottsched hinausstrebt dem Geiste Lessings entgegen: mit vielem Erfolg, doch ohne das Glück, sich ganz der alten Zeit entwinden und den letzten Schritt in eine neue, aufgeklärtere vollführen zu können, weil ein früher Tod ihn an voller Entwicklung hinderte. Dieser Mann ist Johann Elias Schlegel.

Wir wenden uns nach Dänemark, dessen frühzeitig großartige Entwicklung der Schauspielkunst durch Schlegel in enger Beziehung zu der unserigen tritt. Ihre Geschichte giebt Johann Heinrich Schlegel in einem Vorwort zu den Theaterschriften seines Bruders, welche er unter den Werken 1764 herausgab. Bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts entdecken wir außer der Thatsache, daß die ersten englischen Komödianten über Dänemark nach Deutschland kamen, zwischen beiden Ländern keinerlei Berührung. Seit Friedrich V. (1746—66) erhob sich das dänische Theater in einer Weise, daß Joh. El. Schlegel es als Muster in einer Gedankenentwicklung darstellte, welche endlich in Lessings Blütezeit auch auf deutschem Boden fruchtbar wurde.

Joh. v. Antoniewicz[27]) trennt das „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen" (1746?) und die „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" (1747). Er schließt jene Abhandlung aus der Sammlung ästhetischer Schriften von Joh. El. Schlegel aus, weil sie kein litterarisches oder ästhetisches Interesse beanspruche. Die wenigen Andeutungen, welche er ihr gönnt,

müssen nach seiner Aussage genügen, weil sie darthun, daß ihrem Verfasser der nöthige Blick für die technische und finanzielle Seite eines Theaterunternehmens fehlte. „Dagegen können wir aus den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters ersehen, daß er einen vortrefflichen artistischen Leiter abgegeben hätte" heißt es weiter; nicht schon aus der ersten Schrift? Sie läßt es ahnen, und Antoniewicz übersieht, daß sie der zweiten in mancher Hinsicht vorarbeitet, daß beide innerlich zusammenhängen, da die erste Abhandlung neben der technischen und finanziellen Seite auch die künstlerische berührt. Wir legen beide Schriften gemeinsam der Besprechung Schlegels zu Grunde.

Ein frischer Zug geht durch die Ideenentwicklung dieses Mannes, die mächtige Regung eines beinahe genial strebenden Menschen, der in seiner Heimat mißverstanden den Regierungsantritt eines kunstsinnigen Königs als den rechten Zeitpunkt begreift, um auszurufen: „Ein Theater her und Unterhaltung der Komödianten!" Er spricht nach zwölfjähriger Beschäftigung mit der Bühne und hebt selbst die reiflichen Überlegungen hervor, welche er auf die „Regeln des Theaters" und auf die Schauspieler verwandte. Jedes Wort ein Reformwort und jeder Gedanke, der ihm zu Grunde liegt, neu. Neu wenigstens für Deutschland, denn auch Schlegel schöpft aus fremden, besonders französischen Quellen. Wieder ist es die „Prâtique du théâtre" des Hédelin d'Aubignac, welche hier empfohlen wird, dazu Brumois' „Théâtre des Grecs", welche für den Zweck unserer Untersuchungen aus der gleichen Rücksicht nicht beachtet wurde, wie Aubignacs Schrift. Besonders wichtig jedoch ist L. Riccoboni, von dem Schlegel die „Remarques sur tous les théâtres d'Europe" (er meint die „Réflexions") und die „Réformation du théâtre" aufführt. Diese Schrift, welche 1743 in Paris erschien, wurde vorher übergangen, weil sie außer einem für Schlegel wichtigen Gedanken keinen anderen enthält, welcher für die Entwicklung der Schauspielkunst selbst von Bedeutung war. Dieser eine jedoch lautet: „Von der Obrigkeit soll die Reform ausgehen" — eine Idee, welche energisch erst von Schlegel aufgegriffen wurde. Sie will also, daß Landesherrn der Schauspielkunst Schutz und Pflege angedeihen lassen, und mit dieser Idee hängt auf das innigste der Gedanke des „Nationaltheaters" zusammen; mit diesem wiederum Aufhebung der Prinzipalschaft — die bedeutendsten Förderungsmittel der Bühnenkunst sind ihr also zu danken.

Es hatte noch gute Wege, bis Deutschland ein wirklich nationales Theater erhielt; aber Schlegels Forderungen sind das erste Zeichen einer Gährung in der deutschen Bühnenwelt, die im Zeitalter der Aufklärung ihre Revolution in Bewegung setzte gegen das Joch der Fremdherrschaft, gegen die Verachtung des Schauspielerstandes im Vaterlande und all das große und kleine Elend, von dem die Verhältnisse unserer Tage nur ein schwaches Abbild geben. Schlegel eifert wider die umherziehenden Truppen, er wünscht nach den Beispielen des dänischen Theaters auf der Bühne studierte Leute, und diese will er unter hoher Protektion, subventioniert vom Hofe, seßhaft werden sehen. Ferner aber soll nicht ein Komödiant selbst die Aufsicht über das Ganze haben, sondern „ein Mann von Ansehen und Urteilskraft" — eine Forderung, welche fast wörtlich seit Schlegel in allen Schriften der Schauspieltheorie wiederholt wird. Und schnell drangen wenigstens in Dänemark diese energischen Forderungen durch: schon am 18. Dez. 1748 wurde zu Kopenhagen das „steinerne Schauspielhaus" eröffnet. Die Direktion lag in den Händen des Präsidenten der Stadt und anderer Magistratspersonen. So alt also ist diese Institution, denn, hatte Kopenhagen auch schon zeitweilig ein Hoftheater gesehen, so war diese artistische Leitung doch neu. Damals trefflich und segensreich für die Entwicklung des Schauspielwesens, war diese Neuerung freilich späterhin Ursache, daß überall Leute an die Spitze des Theaters traten, deren geistige Kapacität in künstlerischem Urtheil meist bescheiden gegen Rang und Titel zurückstand. Wenn Schlegels Feuereifer hier ein wenig der guten Absicht zu viel that, so war der Zündstoff, den er hiermit in Lessings Herz warf, doch in den sechsziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von der nützlichsten Wirkung: „Als Schlegel, zur Aufnahme des dänischen Theaters — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge that, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun: war dieses der erste und vornehmste, daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten" — so ruft Lessing[28]) mit dem Zorn der Begeisterung, den der Kampf wider die scheinbar unerschütterliche Gleichgültigkeit des deutschen Publikums in ihm entflammte. An den Namen der Stadt Hamburg knüpft sich sodann der erste, zwar mißglückte, aber durch Lessings

Dramaturgie doch ewig werthvolle Verſuch der Gründung einer deutſchen Nationalbühne; Wien (1776), Mannheim (1779) haben jenen Gedanken erſt realiſiert. Dieſer Gedanke ſowie die Idee einer Aufhebung der Prinzipalſchaft tauchte zwar ſchon 1742 bei Leſſings Vetter Mylius auf[29]), fand aber gewiß keine Beachtung. Was er wollte, iſt kurz geſagt: ſtaatlich beſoldete Schauſpieler, anzuſehen als öffentliche Amtsperſonen. Schlegel iſt ſchwerlich von ihm beeinflußt, und da dieſer es war, der zuerſt mit Erfolg wirkte, ſo gebührt ihm der Name des Urhebers jener Reformverſuche, die Löwen und Leſſing fortſetzten.

Wenn man ſieht, wie zielbewußt die Männer, denen an der Hebung des deutſchen Theaters gelegen war, in damaliger Zeit vorgingen, wie faſt gleichzeitig an verſchiedenen Orten, in ſonſt von einander unabhängigen Köpfen verwandte Ideen aufkamen, welche theoretiſch und praktiſch zu Tage traten, ſo kann man deſto zuverſichtlicher auch dort, wo es nicht ausdrücklich geſagt wird, ihre gemeinſame Quelle in Frankreich vermuten. Mylius drang[29]) zuerſt auf Regieführung. Er fordert die „innere Wahrſcheinlichkeit“ der Vorſtellungen; für dieſe habe der „Aufſeher“ zu ſorgen, allem Anſchein nach verſteht er darunter einen Künſtler, ſo daß dieſer dem heutigen „Regiſſeur“ entſpräche. In welcher Form Schlegel ſchließlich die Regieführung thatſächlich durchſetzte, wiſſen wir bereits. Gerade in dieſer Hinſicht wünſcht er die Pflege der Schauſpielkunſt beſonders ernſt und gediegen. Nach feſtgeſetzten Regeln ſollen die Darſteller unter Aufſicht arbeiten. Wie er ſich dieſe Regeln dachte, iſt leider nicht erſichtlich, da Schlegel ſich über Theorie der Schauſpielkunſt nicht äußert. Aus den wenigen Andeutungen, welche noch ſpäter erwähnt werden, können wir uns kein Urteil bilden. — Ekhof war ein „Aufſeher“, wie ihn Mylius, ohne der Schöpfer dieſes Amtes zu ſein, ſich ihn wohl dachte. Trotz Ekhofs Bemühungen aber wollte der Schlendrian noch lange nicht weichen. Endlich trat Leſſing auf und kämpfte für den Gedanken einer Regie, mit ihm Löwen, der unter dem Zeichen R. in den Hamburger „Unterhaltungen“ als Bühnenreformator ſchriftſtelleriſch thätig war. Aus Sonnenfels' gleichzeitigen „Briefen über die Wieneriſche Schaubühne“ (1767/69) geht hervor, wie wenig die Regie damals noch leiſtete; erſt ganz allmählich erlangte ſie an den jungen Nationalbühnen die Herrſchaft über die ihr untergeordnete Kunſt des Schauſpielers.

Dem Gedanken einer Schauſpielerakademie, wie er in Verbindung mit Ekhofs Perſon bereits angedeutet wurde, iſt bei Schlegel der einer „Pflanzſchule“ verwandt. Er fordert in einem Muſter-Etat zur Unterhaltung der Schauſpieler auch Geld für die Beſoldung ſolcher Kinder, die man „zu Acteurs aufziehen“ könnte. Eckhofs erſter praktiſcher Verſuch, auf den wir unſere heutigen Konſervatorien zurückführen, wird uns noch einmal beſchäftigen.

Alles das aber waren Ideen, wahrhaft darnach angethan, die Entwicklung der deutſchen Schauſpielkunſt zu fördern. Schlegel griff noch tiefer in ſie ein. An die ideale Kunſtauffaſſung des Hellenentums erinnert ſchon im „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen“ ſein begeiſterter Vorſchlag: Preisverteilungen zur Anfeuerung der Schauſpieler! Dieſer Idee entſpricht die tief und ernſt gefaßte Art des Studiums, welche er in den „Gedanken zur Aufnahme des däniſchen Theaters“ fordert. Beleſenheit ſoll dem Bühnenkünſtler erſetzen, was ihm an Lebenserfahrung gebricht; Schlegel verweiſt ihn auf die Theorien der Antike und des Auslandes, vor allen auf jene des älteren Riccoboni. Nach feſtgeſetzten Regeln ſollen ſie zwar arbeiten, aber an die Theorieſchreibung ſich nicht ſklaviſch binden, weil ſie nichts mehr als eine gute Anleitung zu förderlichen Verſuchen auf dem Theater geben könne.

Auch an das Fremde ſoll ſich der Schauſpieler vor allem deshalb nicht binden, weil der Geſchmack der Nationen ein verſchiedener iſt — ein Gedanke, den Dubos bekanntlich auf die Komödie beſchränkte. Schlegel hat ihn ſtudiert[30]) und wahrſcheinlich ſeine Anſicht aufgegriffen. Ihre Verallgemeinerung auf die ganze dramatiſche Dichtkunſt iſt ein Fortſchritt, mit welchem Schlegel der öfter erwähnten Schrift Sticottis, „Garrick ou les acteurs anglais“ (1769), in Deutſchland zuvorkam. Bedeutſam iſt dieſe Erkenntnis durch den Hinweis auf den Unterſchied des Theaters in Frankreich und England. Man ſetzt die Entdeckung desſelben gar zu gern nur auf Leſſings Rechnung, obwohl es an vorbereitenden Erwägungen nicht fehlt, wie auch die Reim- und Versfrage des vorigen Jahrhunderts beweiſt, welche wir hier berühren, ſoweit ſie den Schauſpieler anging und in eben dieſer Rückſicht von der hiſtoriſchen Darſtellung einer Theorie der Dichtkunſt nicht behandelt wird. So unſchlüſſig Gottſched auch über den Bühnenvers war, darf man ihm doch nicht das Verdienſt abſtreiten, den Kampf der verſchiedenen Anſichten beſtändig aufs neue angefacht zu haben. Seine „Kritiſche Hiſtorie“ war der Tum-

melplatz der verschiedenen Gegner, unter denen Straube, ein bekanntes Mitglied der deutschen Gesellschaft in Leipzig, und Joh. El. Schlegel hervortreten. Gottsched selbst entschied[31]) sich zwar dahin, daß der Reim im Trauerspiel verbleiben, die Komödie mindestens das Metrum haben solle, immerhin aber hat er als Ästhetiker wenigstens in Hinsicht der Versfrage zuerst die Verwandtschaft der Engländer und Deutschen erkannt und ihre gemeinsame Richtung auf eine natürliche Bühnensprache herausgefühlt. Schon ihm fiel die Unnatur des französischen Verses für unsere Sprache auf, und obwohl er als Dramaturg mit solchem Zugeständnis sich ins eigene Fleisch schnitt, sprach er diese Erkenntnis aus und rief damit die zahlreichen Untersuchungen über die Bühnensprache der Italiener, Franzosen, Engländer und Deutschen hervor, eine Thatsache, welcher man noch keine rechte Beachtung geschenkt hat. Da hören wir z. B. Straube schon 1740 in der „Kritischen Historie“[32]) ausrufen: „Hätten die Deutschen an den Engländern gelernt, so würden sie nicht reimen, aber sie haben von den Franzosen gelernt!“ — Besonders weist Gottsched den Reim in dramatischen Uebersetzungen, hier aber ein für allemal, zurück, und zwar schon 1738 in einem Brief vom 31. Mai dieses Jahres an den sächsischen Minister von Manteuffel, mit dem er viel über die Reim- und Versfrage debattierte. Diese Entscheidung ist Gottscheds Eigentum, sie wurde fast ohne Widerspruch geteilt. — Schlegel, der in seinen Erwägungen sehr ängstlich auf die Recitation des Schauspielers bedacht ist, fordert von dem Dichter, er solle besorgt sein, die Worte so zu wählen und zu ordnen, daß sie dem Schauspieler gleichsam von selbst den Nachdruck der Aussprache in den Mund legen. Nichts, meint er nun, befördere den Ausdruck so gut, wie das Silbenmaß. Was aber die Komödie betrifft, so weiß er die Schwierigkeiten des Verses zu ermessen und dem schlechten Verse zieht er die Prosa vor. Dies geschah fast allgemein dort, wo es sich um Uebersetzungen handelte, welche dem Schauspieler unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellten, da die französischen Alexandriner in pedantischer Uebertragung an Mißklang und Dunkelheit Unvergleichliches leisteten. Aus gleichen Erwägungen fordert Lessing endlich im XIX. Stück der Hamburgischen Dramaturgie die Prosa für dramatische Übersetzungen aus dem Französischen. Im allgemeinen gestaltete sich die Reim- und Versfrage so, wie die Richtung auf Natur es schließlich nicht anders

erwarten ließ: nämlich für die Tragödie verblieb theoretiſch die unbedingte Forderung des Verſes bis auf die Geniezeit, aber der Reim fiel ſchon früher. In der Komödie erſchien der reimloſe Vers oder gar die Proſa wünſchenswert, worüber Schlegel freilich noch ſeine beſonderen Anſichten hatte: obwohl er ſeine eigenen Luſtſpiele bis auf „Die ſtumme Schönheit“ in Proſa ſchrieb, forderte er für deutſche Erzeugniſſe theoretiſch den Vers, wie aus ſeinem „Schreiben[33]) an den Herrn N. N. (Straube) über die Komödie in Verſen“ ſchon 1740 hervorging. Schlegel ſieht gerade darin die Kunſt des Schauſpielers, daß er die Schwierigkeit löſe, den Charakter ſeiner Rolle geltend zu machen, trotz der Verſe, welche den Ausdruck erſchweren. Er will die Kunſt des Schauſpielers bewundern, denn „ſo haben wir in der That auch deswegen Urſache, die Komödien in Verſen zu lieben, weil ſie einen ſo großen Unterſchied in der Vorſtellungskunſt machen, und einen mittelmäßigen und vortrefflichen Acteur ſo weit auseinander ſetzen“[34]). Dagegen hält Schlegel den Vers nicht für nötig, um dem Gedächtnis der Schauſpieler nachzuhelfen, weil viele von ihnen, wie er zu berichten weiß, ſogar behaupteten, daß er ihnen die Komödie*) erſchwerte. Die Urſache gibt er nicht an; es iſt gewiß dieſelbe, welche ſpäter in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in den an Schiller gerichteten Wünſchen der deutſchen Schauſpieler zum Ausdruck kommt: die Proſa war ihnen lieber, auch im Trauerſpiel, weil ſie natürlich iſt. In der Tragödie ging Schlegel praktiſch über Gottſched nicht hinaus; er blieb bei den gereimten Alexandrinern.

Von allen Wohlthaten, welche Schlegels Geiſt für die Kunſt des Schauſpielers anregte, iſt endlich die Forderung der Kritik die bedeutendſte; aber wie lange dauerte es, bis ſie durchdrang! Noch in der Zeit eines Ekhof exiſtierte ſie nicht, bis Leſſing nach Hamburg kam, und ſpeziell um die Tageskritik im eigentlichen Sinne war es noch im Jahre 1768 recht traurig beſtellt: „Die Kunſtrichter“, ſagt damals Sonnenfels[35]), „haben ſich nie ernſthaft in Deutſchland um die Schaubühne gekümmert, wenigſtens nicht um eine Lokalbühne.“ Sie hätten es nicht „wagen“ dürfen — ein treffender Beweis für die richtige Beurteilung des Zeitgeiſtes, wie er oben geſchildert wurde. Alſo nicht der Mühe wert hatte man es gefunden, Schriftſteller und Schauſpieler der Kritik zu würdigen;

*) Das Luſtſpiel ſelbſt iſt gemeint, nicht Komödie-ſpielen im weiteren Sinne. Siehe: Werke her. von Joh. Heinr. Schlegel. 1764. III. Teil. S. 84 f.

1747, als Schlegels „Gedanken über das Theater" verfaßt wurden, war es noch nicht einmal allgemeiner Brauch, die Stücke zu drucken, wiewohl Gottsched mit dem Sammelwerk der deutschen Schaubühne bereits ein aufmunterndes Beispiel gegeben hatte; Schlegel weist auf die Notwendigkeit des Druckes hin, weil nur das gedruckte Buch Kritiken veranlassen könne, aus denen der Schauspieler zu lernen hätte. Als dann Lessing, auf den Schlegels Eifer für die Interessen der Bühne übergegangen war, den Leistungen der Darsteller seine kritische Betrachtung schenkte, da war es der Schauspieler selbst, der solchem Unternehmen ein Ziel setzte, weil seine Eitelkeit die Kritik nicht vertrug. Lessing schwieg. Aber der Anfang war gemacht, und mochte man damals das Mißglücken des Versuchs auch tief beklagen, wie dies besonders in den „Hamburger Unterhaltungen" geschah[36]), so war es doch gut, daß es zunächst so kam. Die Erbitterung solcher Männer, denen die Hebung der deutschen Bühne am Herzen lag — Löwen sprach in ihrem Namen — stieg auf das Höchste; sie machte sich in einem Ausbruch von Zorn und beißender Ironie Luft, der in seiner Leidenschaftlichkeit wie ein moralisches Ohrfeigen über die Deutschen kam, um übrigens Schauspieler und Publikum gleichzeitig zu treffen. Im Januar 1768 gab Sonnenfels jenes Urteil über das Ausbleiben der Kritik ab, und schon im Juli desselben Jahres verkünden die „Hamburger Unterhaltungen" eine Fortführung der Schauspielerrecension, wie sie Lessing begründet hatte. Kann man anfänglich auch nicht von einer Tageskritik reden, wie sie nach diesem Anstoß erst mit der Zeit zustande kam, so wurde Schlegels Gedanke, um dessen Verwirklichung Lessing vergeblich bemüht war, doch nun endlich in Deutschland fruchtbar, wenn er auch nicht mehr seinem eigentlichen Urheber, sondern allein dem Verfasser der Dramaturgie zugeschrieben wird, dessen Verdienst hier gewiß nicht geschmälert werden soll. Man darf jedenfalls auch nicht vergessen, daß Schlegels Schriften erst 1764 zu Tage traten; und wie sie dann unmittelbar wirkten, hat Lessing selbst bezeugt!

Wenn wir von Einzelheiten absehen, welche die Erwähnung Schlegels bei der Behandlung Lessings und Mendelssohns noch einmal nötig machen, so wäre hiermit sein Wirken für die Hebung der Bühnenkunst erschöpft. Die Darstellung seiner Gedanken und ihrer Verwirklichung sollte zeigen, wie die Zeit Gottscheds und die Zeit der Aufklärung einander die Hand reichen. Zu ihrer Schei-

dung nötigt nichts als die Thatſache, daß jetzt neue Momente in dem Entwicklungsgang der deutſchen Schauſpielkunſt hinzutreten, welche die reine Natur vollkommen ausreifen laſſen. Was die Schilderung der verfloſſenen Epoche bringt, mag namentlich mit Rückſicht auf Gottſched manchen Widerſpruch hervorrufen; doch wäre er allenfalls nur inſofern berechtigt, als der „Liebhaber regelmäßiger Dramen“ allerdings nicht der Mann war, mit ſeiner innerſten Anſchauung, welche dem franzöſiſchen Geſchmack oft widerſprach, hervorzutreten und einen großen Wurf zu thun. Jedenfalls kann die Berückſichtigung dieſer Thatſache das hiſtoriſche Bild Gottſcheds nur vervollkommnen und dazu beitragen, eine gewiſſe Einſeitigkeit in ſeiner Beurteilung zu entfernen. Wir verlaſſen ihn aber noch nicht, da Leſſings Name, wie ſich ſpäter noch erweiſen wird, von dem ſeinen nicht zu trennen iſt.

Sechſtes Kapitel.

Garrick und Diderot.

Wir ſtehen an der Schwelle einer neuen Kunſtepoche: Das Zeitalter der Aufklärung bricht an, und ſeine Sonne ſchmilzt nun vollends das Eis ſtarrer Vorurteile hinweg, die ſo lange eine Kunſt voll Unnatur zu ſtützen vermochten. — Was die deutſche Aufklärung für die Schauſpielkunſt leiſtete, iſt kurz geſagt: Sie nahm die „reine“ Natur aus England und Frankreich herüber, um ihr, gemäß der nationalen Individualität, ein eigenes Gepräge zu verleihen: nämlich den „idealiſierten Naturalismus“. Seine unmittelbarſten Urheber waren Garrick und Diderot.

Wieder fordern die Verhältniſſe der Entwicklung ein weites Ausholen, wodurch es allein möglich wird, den wunderbaren Austauſch künſtleriſcher Einwirkung zwiſchen den Nationen klarzuſtellen. Wie in Frankreich, ſo ſieht das 17. Jahrhundert auch in England ſchon eine bedeutende Schauſpielkunſt, die jedoch mit Rückſicht auf die Natürlichkeit des Spiels bis auf Garrick ſehr überſchätzt wird. Die Quellen [1]) verlangen hier wie nirgends ein

vorſichtiges Abwägen von Lob und Tadel, um den hiſtoriſch richtigen Wert dieſer oder jener Größe feſtzuſtellen. An die Denkmale, welche die Kritiker engliſcher Bühnen ihren Helden ſetzten, wird kaum eine zweite Art der Verherrlichung heranreichen, und lieſt man von der Natürlichkeit eines Betterton, Booth und anderer, ſo iſt nicht faßlich, was Garrick noch gethan haben ſoll, um jene zu übertreffen. In der That hatte die engliſche Schauſpielkunſt jenen markigen Grundzug reiner Natur ſchnell verloren, der ſich am Ende des 16. Jahrhunderts in dem Spiel der erſten Shakeſpeare-Darſteller hervordrängte. Corneille und Racine traten gegen den engliſchen Genius in die Schranken und forderten auch von der engliſchen Bühne die Verleugnung der Wahrheit.

Barton Baker erzählt in ſeinem Werk 'The London Stage'[2]) von einer Kunſtreiſe Bettertons nach Frankreich, die in den ſechziger Jahren des 17. Jahrhunderts ausgeführt wurde. Bei dieſer Gelegenheit ſah er Baron ſpielen und lernte von ihm. „An ideal grandour and a magnificent declamation!“ rühmt Baker an dem engliſchen Schauſpieler — wir ſehen Baron in ſeinen Jugendjahren wieder, wenn der Hiſtoriker hierin das Weſen von Bettertons Kunſt erblickt. Mit dieſem Urteil ſtimmt die Nachricht eines Zeitgenoſſen überein, des Colley Cibber[3]), der den Stil des Engländers einen feierlichen nennt, aber doch bekennt, in ſeinem Spiel habe ſchon etwas „self-deliver'd“ gelegen. Darin freilich zeigt ſich ſchon der erſte Schritt zu einer Darſtellungsweiſe, der das Konventionelle eines gewiſſermaßen auf Verabredung beruhenden Stiles fehlen würde, und wir erblicken in dieſem charakteriſtiſchen Schlagwort der Cibberſchen Kritik einen Hinweis auf die Prädeſtination der engliſchen Schauſpieler für den Ausdruck reiner Natur. — In der That mochte dieſer Unterſchied zwiſchen Betterton und dem jungen Baron nur ein ſehr geringer ſein, aber es iſt keine Pedanterie, ſich auf ihn zu ſtützen und ſich klar zu machen, wie bezeichnend dieſes Vorauseilen der engliſchen Schauſpielkunſt iſt. Es hatte allein in dem Naturell des Engländers ſeine Urſache, deſſen zwangloſe Bethätigung durch nichts beſſer gefördert werden konnte als durch die Gattung der Shakeſpeareſchen Dramen.

Auch in England fand die Bühne durch den Hof einen vortrefflichen Schutz: Karl II. war nach ſeiner Wiedereinſetzung den damaligen „Restoration actors“ ein freundlicher Herr; zu ſeinen

Schöpfungen gehören das Drury Lane und Lincoln's-Inn-Fields-Theater. In beiden Häuſern, von welchen das letztere 1705 in das Haymarket-Theater überging, ſowie auch dort noch ſpielte Betterton und machte Schule. — Da iſt nun die Beobachtung vor allem wichtig, daß in dieſer fortan die Gattungen der Rollen ſcharf zu ſcheiden ſind und daß es in der Beurteilung eines Schauſpielers ſehr darauf ankommt, wie er Corneille und Racine und wie er Shakeſpeare verkörperte. Bis auf Garrick, dem die Welt bekanntlich die moderne Pflege des britiſchen Dichters verdankt, war nämlich das Repertoir der engliſchen Bühne mehr von den Franzoſen beherrſcht. Daher kommt, was z. B. aus Cibbers Analyſen verſchiedener Rollen in der Darſtellung eines Betterton, Booth und anderer erſichtlich iſt: Man pflegte zwei Stilgattungen des Spieles, von denen die franzöſiſche überwog, während Shakeſpeare mehr auf Natur hindrängte; kein Wunder alſo, wenn wir auch Miſchwerk finden und z. B. der franzöſiſche Einfluß vor Garrick noch keinen ganz natürlichen Othello auf der Bühne erſcheinen ließ. Garrick aber, um dies ſchon hier vorauszuſchicken, ſpielte überhaupt nicht Corneille und Racine, womit das Rätſel, welches ſeine Natürlichkeit der Kritik des vorigen Jahrhunderts aufgab, wohl als gelöſt betrachtet werden kann. Die Thatſache dieſer Emancipation des großen Schauſpielers von aller Überlieferung ergab ſich aus der Prüfung des vollſtändigen Materials [4]) für Garrick und der abgedruckten Repertoire ſeiner Zeit, ſoweit ſie die Perſon des Künſtlers ſelbſt angehen. Um ſo wichtiger ſcheint dieſer Umſtand, als im Gegenſatz dazu die berühmte Rolle des Cato noch während und nach Garrick „classicaly correct and statuesque“ gegeben wurde [5]). — Man ſieht die eiſerne Konſequenz der Schule! In zwei Richtungen machte ſie ſich geltend, und die der reinen Natur behauptete nicht eher den Sieg, als bis Shakeſpeare die Franzoſen am Ende des vorigen Jahrhunderts gänzlich aus dem Felde ſchlug.

Nun muß man natürlich den Ausdruck „Schule“ nicht zu ſtreng faſſen; es iſt gar kein Rede davon, daß ſeit Betterton das natürlichere Spiel allgemeine Nachahmung hervorrief und alleinige Geltung hatte; an Reaktionen fehlte es nicht, und ſchon ein Jahr nach dem Tode des Tragöden ſchimpft der „Spectator“ über den ſteifen franzöſiſchen Stil: „Trompeten, Trommeln, der König kommt!“ — in dieſem Lärm liege der einzige Unterſchied zwiſchen

dem Aufzug des Hofes auf einer Bühne zu London und dem im Théâtre français, wo der Pomp in aller Stille entfaltet werde. Unter dem „Großen" verstehe man einen langen Mann mit hölzerner Gravität, und die Theaterprinzessin zolle ihrer Schleppe dieselbe Aufmerksamkeit wie ihrem Liebhaber. — Bei alledem ist unverkennbar, daß die Schauspielkunst Englands seit Bettertons Hinweis auf die Natur ihre folgerichtige Entwicklung nahm, weil dem aufmerksam Prüfenden nicht entgehen kann, wie die Genies der englischen Bühne einander die Hand reichten. Die Reaktion geht meist von den Kleinen aus, und der Neid ist ihr Erzeuger — so war es auch damals; wir aber wollen den Fortschritt erkennen, und darum heißt es: zu den Großen aufblicken, die als geistige Führer in der Entwicklung der Schauspielkunst vor uns hintreten!

Bettertons Schüler war Booth, ein Mann, der genau mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts in London erschien und nach dem Tode seines Meisters (1710) in dessen Sinne fortwirkte, wenn er ihn nicht gar an Natürlichkeit zu übertreffen suchte. Booth macht den Eindruck, als sei er tonangebender Schauspieler einer Übergangsperiode zu Garrick gewesen, da die Quellen auf seinen Einfluß hinweisen, der sich nach zwei Richtungen geltend machte: Er schuf 1713 das Vorbild des Cato, während unter anderem sein Hamlet der Kritik Veranlassung gab, noch nicht gesehene Charakteristik und Natürlichkeit zu rühmen. — „Booth with the silver tongue" war ein geflügeltes Wort und hatte gewiß auf Rollen des französischen Dramas Bezug; aber auch hier muß er sich bemüht haben, klassische Deklamation und Steifheit abzulegen, da der Verfasser eines Schulprologes die kühnen Verse wagte:

'Old Roscius to our Booth must bow
'T was than but art, 't is nature now' —

gewiß übertrieben, denn Cibber, der neben Hill zu den ersten Theaterkritikern seiner Zeit gehörte, tadelt noch immer die schwerfällige Würde und das pathetische Aufschwellen der Rede. Hill dagegen, den Booth mehr als Shakespeare-Darsteller beschäftigte, sagt von ihm: Die Stimme hätte dem Blinden seine Erscheinung, das Antlitz dem Tauben seine Stimme verraten müssen. „Passion knows more than art" nennt Hill den Grundsatz, welcher Baron in seiner zweiten Periode und ebenso Booth geleitet habe.

Ohne Frage trug zu diesem Hindrängen der englischen

Schauspielkunst auf die Freigebung der Vernunft und auf natürliche Darstellungsweise die eminente Bildung der großen Schauspieler bei. Nicht ein einziger ist unter ihnen, dem es an akademischer Bildung gefehlt hätte. — Natürlich macht diese keinen Schauspieler, aber sie fördert jeden, der über seine Kunst nachdenkt. So geschah es auch damals, und wir bewundern das aufrichtige Interesse jener Männer wie ihren Fleiß. Daher die vornehme Stellung des Schauspielers in England, daher die Solidität seiner Kunst, die um so wohlthuender anspricht, als sie einen Zug von elementarer Genialität nicht ausschloß. — Nicht der Hof allein, auch Männer wie James Thomson und Alexander Pope hielten zur Bühne. Jenen wußte Hill 1735 für die Gründung einer theatralischen Akademie zu gewinnen. Ein diesbezüglicher Brief [6]) erschließt uns die interessante Gedankenwelt des damaligen England und beweist im Gegensatz zu heut, daß der praktische Sinn und das frische Zugreifen dieser Nation sich auch künstlerisch für edle Zwecke geltend machte. Da wird nicht erst theoretisch debattiert, wenn Hill an Thomson schreibt, sondern da heißt es kurz: Das sind Mängel, hier meine Vorschläge zur Besserung, und nun ans Werk! Darin liegt etwas Eigenes: Energie und Nüchternheit auch bei idealem Aufschwung der Gedanken. — Wenn nun der Plan einer Akademie selbst nicht ausgeführt wurde, so waren Gründe vorhanden, welche dieser Ansicht über den Charakter des englischen Kunstlebens nicht widersprechen. Hätten wir Deutschen ebenfalls wenig geredet und flotter zugegriffen, so wäre ein Nationaltheater früher erstanden; aber Selbständigkeit und energisches Anpacken war es nicht, was wir fremden Nationen absahen.

Die Engländer kennen bis auf wenige Versuche, unter denen nur der 'Essay on the art of acting' von Aaron Hill hervorragt, keine Theorie der Bühnenkunst. Die Schauspieler erzogen sich von jeher gegenseitig, und scharfe Laienköpfe, welche ihre Kunst zum Gegenstande des Nachdenkens machten, korrespondierten mit ihnen oder flochten in die Geschichte des Theaters geistreiche Analysen der beliebtesten Rollen. Hill ging mit dem Beispiel der lehrhaften Korrespondenz voraus. Mrs. Cibber, die Gattin des Kritikers und Historikers, sowie Garrick hießen die Empfänger seiner Briefe; wahre Evangelien der reinen Natur! Sie dankten ihren Ursprung dem Spiele Garricks, der also gebend und nehmend vor dem Theoretiker stand. Diesem wurde nur deutlicher bewußt, was das

Genie blindlings vor seinen Augen schuf, und die Fixierung des Beobachteten war die ganze Theorie. — Sie wuchs um die Mitte des Jahrhunderts zu einer förmlichen Litteratur an, denn diese Art, eine „praktische" Theorie zu schreiben, fand Anhänger: Diderot leistete in dem Briefwechsel mit den Schauspielerinnen Voland und Jodin, Voltaire aber in Zuschriften an die ersten Mitglieder des Théatre français bedeutend mehr als viele andere Theoretiker mit ihrem Phrasengedresche. Das geringste Aperçu eines Voltaire ist oft wertvoller als eine Abhandlung, und welches Vergnügen, wenn ihrer mehrere in der leichten Form seines Witzes wie ein Flockengewirbel dahingehen! Er packt den Leser und verleiht selbst dieser Materie so unwiderstehlichen Reiz, daß man immer wieder ausrufen könnte: Mehr, mehr — aber nein, darin liegt ja schon alles! Und nun die Deutschen. Auch bei uns ist die Schauspielkunst in Briefen teils an wirkliche, teils an fingierte Persönlichkeiten behandelt worden, nicht mit dem Esprit des Franzosen, dessen leichter Ausdruck nur Lessing glückte, sondern schwerfällig, grübelnd. Bei alledem ist klar, daß diese Art der Theorieschreibung fruchtbarer war als die trockene Form der Lehrbücher. Dafür spricht der Briefwechsel Lessings mit seinem Bruder Karl, M. Mendelssohn und Fr. Nicolai. In der Form des fingierten Briefes boten Jos. v. Sonnenfels und J. J. Engel Muster von theoretischer Darstellung, deren Methode uns noch beschäftigen wird.

Wenn aber jemand in dem damaligen England berufen war, eine ansprechende Theorie der Schauspielkunst in dem überlieferten Stile eines Lehrbuchs zu schreiben, so mußte es Hill als Bühnendichter, Kritiker und Direktor des Drury-Lane-Theaters sein. 'The truth is wholly built on nature' — das ist der Grundsatz, von dem er ausging, und zwar ein neuer, denn es fehlt ein Wort: — beautiful! Ob Hill es mit Absicht fortließ oder nicht, thut nichts zur Sache; in beiden Fällen ist gewiß, daß er auf die Veredlung der Natur nicht dasselbe Gewicht legte wie ein französischer Theoretiker, der nie die 'belle' nature vergessen hätte. Hills 'Essay on the art of acting' erschien 1745, war also gewiß von Garrick beeinflußt, der damals schon in London gefeiert wurde. Beide Männer standen im Verkehr, und so ist es nicht auffällig, daß ein hervorstechender Zug in Garricks Eigenart von Hill theoretisch behandelt wird: die künstlerische Beherrschung der Muskulatur. Der Tragöde war bekanntlich der größte Mimiker aller Zeiten und

wußte im Ausdruck des Geſichtes wie in der Haltnng des Körpers jeden Charakter feſtzuhalten. Hierauf legt der Theoretiker beſonderes Gewicht, ſpricht über die Behandlung der Muskeln und giebt für den Ausdruck einzelner Affekte manchen feinſinnigen Wink. — Hills Schrift, als Ergebnis ſeiner praktiſchen Erfahrungen, ergeht ſich nicht nach franzöſiſcher Manier in Spitzfindigkeiten, ſondern legt offenbar das Hauptgewicht auf die Nutzanwendung ſeiner Regeln in Monologen, welche dem Ganzen beigefügt und zur Übung empfohlen ſind. Dieſe oft nachgeahmte Methode erweiſt ſich auch heut noch als praktiſch und zeitigt bei Privatlehrern oder auf Hochſchulen reiche Frucht — freilich die Regeln haben wir ganz aufgegeben und ſtudieren nur Beiſpiele. — Als ein Kurioſum des 'Essay on the art of acting' ſei noch erwähnt, daß Hill in einem Anhang die wiſſenſchaftliche, aber nicht künſtleriſche Gaſtrolle eines Muskel-Anatomen giebt. Sie iſt zum Glück einzig in ihrer Art, denn dieſe Abſicht, geiſtreich zu erſcheinen, hätte manche Theorie noch ungenießbarer gemacht. Hill wollte offenbar mithalten in einer Zeit, wo die Naturwiſſenſchaft regierte.

Nützlicher war es, daß dieſer ſeltene Kenner der Schauſpielkunſt eine theatraliſche Fachſchrift 'The Prompter' begründete, die zahlreiche Nachahmungen hervorrief. Ganz neu freilich war Hills Unternehmen nicht, denn die engliſche Bühne wurde ſchon in Steeles und Addiſons Wochenſchriften kritiſiert. Aber der 'Prompter' hatte darin ſeine beſondere Bedeutung, daß er die Gegner Garricks niederfocht und der reinen Natur zum Siege verhalf. — Unter den ſpäteren Zeitſchriften der engliſchen Bühne ragten hervor: 'The theatrical Monitor', 'The Coventgarden Chronicle' und als inſtruktivſte Bells 'Dramatic Censor', worin Rollen wie Hamlet, Richard III. und andere analyſiert werden, natürlich nach Garricks Muſterſpiel. Dieſe Schriften erſchienen zu einer Zeit, als der engliſche Tragöde endlich auch in Deutſchland verdiente Würdigung erfuhr — alſo ſeit den ſechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Wir finden zwar keinen ſicheren Anhaltspunkt für die Behauptung, daß jene Theaterjournale ſeit dem 'Prompter' auch im Auslande für die Entwicklung der engliſchen Schauſpielkunſt Aufmerkſamkeit erregten, aber die Lektüre der „Hamburgiſchen Unterhaltungen" ſeit 1766 läßt es ſtark vermuten. Für die Berichte über Garrick und ſeine „Revolution" gab es ſchwerlich eine beſſere Quelle als jene Zeitſchriften. Auch Lichtenberg iſt ſpäter gewiß nicht an

ihnen vorübergegangen, als er die Bühne Londons ſtudierte und Garricks Kunſt in den Bildern ſeiner Feder feſthielt[7]). Ferner mußte ſchon die Überſetzung von Steeles und Addiſons Wochenſchriften in Deutſchland der theatraliſchen Kritik Beiſpiele von unvergleichlicher Bedeutung an die Hand geben. Nach ihrer Manier ſehen wir die kritiſche Beſprechung der deutſchen Bühne Platz greifen in faſt allen Zeitſchriften, welche ſich an die Namen litterariſcher Größen knüpfen; ſie ſchied dann wie in England aus, um geſondert in zahlloſen Bühnenſchriften behandelt zu werden. An einem Regiſter derſelben kann nichts gelegen ſein, da die Flut von Theaterjournalen weder die Luſt noch das Pflichtgefühl des Bühnenhiſtorikers wecken könnte, jene traurigen Wahrzeichen geſchwätziger Zeitvergeudung aufzutiſchen. — Wenn wir die „Berliner Litteratur- und Theaterzeitung" im vorigen Jahrhundert ausnehmen und auf ihre Kupfer von Chodowiecki verweiſen, ſo iſt hier alles gethan. Ähnliches wie die Journale leiſteten die Theaterkalender; aber aus ihrer Reihe heben wir auch nur einen hervor, der eine gewiſſe litterariſche Bedeutung hatte: Es iſt O. Reichards Gothaer Theaterkalender, von dem ſpäter noch einmal die Rede ſein wird.

Hills Verdienſt um die engliſche Bühne trat vielleicht anmaßender hervor, als es ſollte, wenn man ihm das Wirken ſeines Zeitgenoſſen Colley Cibber an die Seite ſtellt. Auch dieſer Mann nahm einen großen und eigentlich mehr unmittelbaren Einfluß auf das Theater, weil er als Schauſpieler für ſeine Kunſt und beſonders für das Weſen der Regie ſeit früheſter Jugend thätig war. Sein Schaffen iſt weniger an hervorragenden Einzelleiſtungen als an der Intenſität zu meſſen, mit der Cibber arbeitete, um ſchließlich ein tüchtiger Fachmann zu werden. Bedeutend war ſein kritiſcher Blick, den die eigene Lebensbeſchreibung[8]) in ſeltener Klarheit zeigt. Sie prüft die Bühne von Betterton bis Garrick, und auch dieſen verkannte er nicht, wie Hill in ſeinem 'Prompter' ihm fälſchlich verwirft, da er die Fähigkeiten des Tragöden rühmt. Wenn Cibber ihn bei Seite drängen wollte, geſchah es offenbar aus Neid, aber nicht, weil es ihm an Urteil über ſeine Kunſt gebrach.

Einen beſſeren Lehrer als Colley Cibber hätte Leſſing nicht wählen können, um ſich über die Entwicklung der engliſchen Schauſpielkunſt zu orientieren — eine Thatſache, die bis jetzt noch

keine Beachtung fand und für die Bildung des deutſchen Kritikers gewiß von Wichtigkeit iſt. Den Beweis liefert ein Brief an Moſes Mendelsſohn vom 18. Dez. 1756.

Cibber ſchwang ſich bis zum Direktor des Drury-Lane-Theaters empor und leitete es in einer der glänzendſten Epochen, welche dieſe Bühne ſah. Freilich dankte ſie nicht ihm allein die geiſtige Urheberſchaft ihrer Triumphe, aber ſeine Lebensbeſchreibung zeigt bei aller Anſpruchsloſigkeit, daß er die Seele des damaligen Enſembles war. Die Engländer hatten ein Regieſyſtem, welches in Deutſchland nie recht Boden faſſen wollte: — das Weſen der 'associety'. Dieſe ſetzt ſich aus den menagers zuſammen, von denen jeder die Rolle eines künſtleriſchen Beirats hat, während der Direktor unter Wahrung ſeines eigenen Willens die Stimme der Entſcheidung führt. Der Segen ſolcher Regieführung iſt: Stil und künſtleriſche Einheit des Enſembles. Es iſt ein Irrtum, den allein als Führer an der Spitze eines Theaters gelten zu laſſen, der mit Willensſchroffheit nur ſeine eigenen Ideen durchführt. Den größeren Künſtler verrät der Einſichtsvolle: bereit, die Meinungen anderer zu prüfen, denen annähernd die geteilte Stimme der Kritik entſpricht. Feinſinnige Verarbeitung fremder Ratſchläge bietet dem tüchtigen Bühnenleiter noch hinreichende Gelegenheit, ſeine künſtleriſche Eigenart zu bethätigen, und trifft auch wohl in der Regel, was der gute Geſchmack fordert. — Das Reſultat gemeinſchaftlicher Arbeit iſt, wie ſchon Cibber verſichert, eine „glückliche Zeit" für die Bühne. Er ſelbſt, Dogget und Wilkes*) bildeten das erſte führende Triumvirat der engliſchen Bühne, welches ſich immer wieder ergänzte und ſo auch die Namen eines Booth und Garrick aufzuweiſen hatte. „Sie ſtanden Schulter an Schulter," ſagt Baker von den erſten Mitgliedern des Drury-Lane und zwar 'in respective**) merit'. Wer wollte das respective hier mit einem Worte wiedergeben? Darin liegt eine Charakteriſtik, über die man Bogen ſchreiben könnte, um der größtenteils ſo liederlichen Regieführung unſerer Tage vor Augen zu führen, wie weit ſie von dem Ziel des einheitlich geſchulten Zuſammenſpiels entfernt iſt. Dieſes eine Wort erzählt uns von der künſtleriſchen

*) sc. Wilks.

**) respective, nicht zu verwechſeln mit respectable: achtbar.

Feinheit maßvoller Schauspieler, die alle: einer auf den anderen Rücksicht nahmen und die gute Wirkung des Ganzen über hervorragende Einzelleistungen stellten. Es ist auch sehr bezeichnend für die englische Schauspielkunst damaliger Zeit, daß sich nirgends die sonst so häufige Klage über das anmaßende Hervortreten einzelner Künstler findet. Dies pflegt auf Kosten des Ensembles zu geschehen und ist das sicherste Zeichen oberflächlicher Regie. Dadurch aber, daß Männer wie Booth und Garrick auch menagers waren, lag es in ihrer Hand, als Träger der Hauptrollen jede Vorstellung nach ihrer künstlerischen Individualität abzutönen. Auf diesem Wege drang auch die reine Natur durch, da Garrick, obwohl selbst noch ein Anfänger, die Unterweisung der Schauspieler übernahm[9]) und im Winter 1747/48 schon menager am Drury-Lane-Theater wurde.

Der Tragöde ist den Deutschen als Darsteller aus der Theatergeschichte bekannt. Es kommt hier nur darauf an, die historische Bedeutung seines Einwirkens auf die Theorie der Schauspielkunst zu erfassen. Einzelne neue Züge der Charakteristik bietet allerdings die noch nicht erschlossene Quelle 'Garrick ou les acteurs anglais' von Sticotti. Eine Schrift von Th. Becket: 'A letter to David Garrick' ist auch unberücksichtigt geblieben, bietet jedoch nichts, was die Kenntnis von dem Wirken des großen Schauspielers erweitern könnte. Endlich verweist Lichtenberg in seinen „Briefen aus England" (1776) auf eine Theorie, welche ein Unbekannter dortselbst um 1775 von Garricks Spiel zu abstrahieren plante. Leider war sie nicht zu ermitteln. Es ist fraglich, ob sie jemals geschrieben wurde; vielleicht aber existirt die Theorie wirklich und bietet noch einen interessanten Fund*).

Schon die vorstehende Betrachtung der englischen Bühne wird gezeigt haben, daß die Annahme ein Irrtum ist, Garrick habe ohne jede eigene Vorbereitung die natürliche Darstellungskunst ins Leben gerufen. Als ihr Urheber nämlich in diesem Sinne wird er von uns Deutschen angesehen, während sein Wirken in der That nur die notwendige Konsequenz der ganzen Entwicklung seit Betterton, die endliche Entfesselung der reinen Natur war. — Was aber will der Begriff „reine Natur" hier sagen? Schon einmal hat diese Frage uns beschäftigt; doch kann sie später im

*) Meine Bemühungen am British Museum waren vergebens.

Sinne Leſſings nicht erledigt werden, ohne daß Garricks Kunſt ihrem innerſten Weſen nach ergründet würde. Er war kein roher Naturaliſt; er war wohl ein Schauſpieler, der in blinder Schaffensluſt die Charaktere zu entwickeln ſchien, wie es ſein Genius von Augenblick zu Augenblick der Seele eingab, und doch ließ er nie dem Temperament die Zügel ſchießen, blieb Garrick, wenn er Hamlet war, in der Vernunft. Entäußerung ſeiner ſelbſt in der zwangloſen Hingabe an die Natur, aber Achtung vor den höchſten Geſetzen der Kunſt: Maß und Geſchmack — das waren die Zaubermittel, mit denen er ſeine Hörer bannte. Zu lernen waren ſie nicht, und von Regeln, welche der Kunſt Garricks entwuchſen, kann doch eigentlich nicht die Rede ſein. — Wenn Baker ſich widerſpricht, indem er leugnet, daß Garrick Schule machte, dann aber ſeine Nachahmer nennt, ſo iſt dies ſehr begreiflich: Schauſpieler konnten dem Meiſter folgen, wenn ſie das Weſen ſeiner Kunſt ſich klarlegten, um ihm ſo gut nachzueifern, als angeborene Fähigkeit es zuließ. Von ihm zu lernen aber vermochten ſie im eigentlichen Sinne nicht, wenn auch die Analyſe der Theorie das Verſtändnis für Garricks Darſtellungsweiſe im allgemeineren Sinne fördern mochte. — Was der Franzoſe des 18. Jahrhunderts als das Weſen reiner Natur anſah, war eher lernbar, weil ſein Geſchmack ſelbſt in dem äußerſten Zugeſtändnis an die Natur noch immer an der beſtimmteren Form des Schönen feſthielt. Der Engländer aber begnügte ſich, mit einer gewiſſen Mäßigung das Gebot des Geſchmackes zu erfüllen. Dieſer Unterſchied war in der Verkörperung des Spieles wohl oft ſchwer erſichtlich; dem Prinzip nach müſſen wir ihn aufrecht erhalten, um einzuſehen, daß die reine Natur der engliſchen Schauſpielkunſt dem bloßen Naturalismus näher ſtand. Anderſeits hieße es zu weit gehen, wollte man beider Weſen identiſch heißen; in prinzipieller Hinſicht waren ſie es nie, wenn auch die zügelloſe Praxis gewiſſer Zeiten dieſe Annahme hervorrufen mag.

Wie Davies[10]) und andere berichten, war Garrick dramatiſcher Lehrer bis zu ſeinem Tode. So wurde die an ſich nicht lehrbare Natur durch gemeinſames Rollenſtudium vom Meiſter in die Schüler gepflanzt. Überlieferung machte ſie dann zum Weſen der Schauſpielkunſt. — Was Garrick im einzelnen als Lehrer leiſtete, bezog ſich auf die Mimik und die Kunſt des Individualiſierens. Jene hat er mit bewußtem Gegenſatz zur Antike

ausgebildet. Das Feſthalten der Charaktermiene war ein bedeutender Fortſchritt, den die Schauſpielkunſt nach Garricks Vorbild machte. Hill wußte die ſchon beſprochene Gabe des Tragöden leicht faßlich als Regel zu verwerten: Das Geſicht muß die Idee des Affektes ausdrücken und den Grundzug des Charakters wie einen Begriff feſthalten. Dieſes Hauptprinzip der Mimik findet ſich zuerſt in der 'Art of acting' und wurde ſeitdem in verſchiedenen Ausſprüchen wiederholt aufgeſtellt. — Hinſichtlich der Geberdenſprache des großen Meiſters wird man wohl Erich Schmidts Anſchauung nicht beiſtimmen können, die er in ſeinem „Leſſing" ausſpricht[11]): „Auch Garrick, wenn man z. B. den Macbethbildchen trauen darf, malte ſtark mit weitausholenden, Hogarthiſchen Schlangenlinien und war von der Tanzmeiſtergrazie — die Luft von ſich wegzurudern oder, wie Leſſing einmal ſagt, mit den Armen „krieplichte Achten" zu beſchreiben — ſchwerlich ganz frei." Die im Bildnis erſtarrte Geberde verliert immer an Natürlichkeit, und die Stellungen des Schauſpielers werden idealiſiert. Man betrachte die zahlreichen Stiche Ifflands oder anderer Größen, wie Ludwig Devrients — nichts als ſchöne Linien nach dem Geſetz der franzöſiſchen Plaſtik! Alſo ein Bild beweiſt nichts. Garrick bewegte ſich vielmehr und ſprach beiſpielsweiſe als Richard III., wie dieſer ſelbſt es ohne Zweifel that — ſo urteilt der engliſche Bühnenhiſtoriker Doran[12]), und Ähnliches bezeugen auch die anderen Quellen. — Garrick war es endlich, der die Bühne als Platz des wirklichen Lebens dem Spiel vollkommen freigab. Seit dem Auftreten dieſes Künſtlers galt es nicht mehr als verpönt, dem Zuſchauer den Rücken zu kehren und anders als in das Parterre hinab zu ſprechen. Außer in Zeiten kurzer Reaktion, wie in Deutſchland der Zeit der Weimariſchen Goethe-Schule, waren die Schauſpieler aller Nationen von nun an von jedem derartigen Zwang befreit.

Leider bleibt uns die Überlieferung von Garricks Kunſt ſehr vieles ſchuldig, wo ſie ſich mit ihm als Darſteller des Luſtſpiels beſchäftigt. Die Nachrichten ſind auch ſehr widerſpruchsvoller Art, und das Dunkel, welches über dieſe Thätigkeit des großen Schauſpielers gebreitet iſt, läßt ſich nur wenig lichten. Wenn der Kritiker Cheſterfield, als Gewährsmann Dorans[13]), ihn kurzweg „poor" in der Komödie nennt und Doran auch den Schauſpieler

Quin*) über den großen Rivalen stellt[14]), so betrifft dies alle feineren Lustspiel-Charaktere, an denen Garricks Repertoir einen sehr bemerklichen Mangel zeigt. Seine derbniedrige Komik aber rühmt der Bühnenhistoriker Doran [15]), welcher auf diesem Gebiet die besondere Gabe der „mimicry“ und „imitation“ bewundert. Lichtenberg[16]) analysiert seine Kunst in der Rolle des Sir John Brute in Vanbrughs 'Provoked wife' so vortrefflich, daß man den Schauspieler vor sich sieht. Es ist gewiß, daß Garrick auch als Darsteller derber Komik maßhielt und natürlich war; er bot offenbar eine reiche Abwechslung in der Charakteristik solcher Rollen und schuf auch nach dieser Richtung ein belehrendes Vorbild von nachhaltigem Eindruck. — Was Garrick in der höheren Komödie als Schauspieler leistete, ist heut nicht mehr zu entscheiden. Die Urteile sind meist ungünstig, und doch ist nicht einzusehen, warum der Künstler darstellerisch nicht genügte, wenn er nach Baker[17]) das Ensemble des feinen Lustspiels hob. Freilich scheint sein Einfluß mehr ein indirekter gewesen zu sein, da Cibber und Quin, offenbar in der Absicht, den Tragöden auf diesem Felde zu schlagen, nach seiner Natürlichkeit rangen, wo er selbst weniger am Platze war. Ihre Bestrebungen teilten sich dem ganzen Ensemble des Drury-Lane mit: familiärer Ton, leichte Ungezwungenheit und feine Einzelheiten der Darstellung werden dem höheren Lustspiel nachgerühmt.

Seit Garrick suchte man ohne Zweifel auf allen Gebieten der Schauspielkunst die Wahrheit des Lebens, und nur im antikisierenden Drama der Franzosen fand sich ihr echter Ausdruck nicht. Im übrigen jedoch vermochte nicht einmal Hogarth mehr die Entwicklung der natürlichen Darstellungskunst aufzuhalten, indem er seine 'Analysis of Beauty' (1754) erscheinen ließ. Zwar wurde diese Theorie, welche die Schönheit wieder auf den Thron erheben wollte, in Deutschland auch der Schauspielkunst empfohlen [18]), aber sie brach sich ebensowenig Bahn wie später die Gesetze Emma Hamiltons **) für plastische Vorstellungen und ähnliche Schriften von geringerer Bedeutung.

Bevor wir den Boden Englands verlassen, noch einen Blick auf die Schauspielkunst nach Garricks Tode! So manches Blatt theatergeschichtlicher Forschungen dürfte uns scheinbar Lügen strafen

*) Nicht mit Kean zu verwechseln.

**) Gattin des Staatsmannes Alex. Hamilton und Geliebte Nelsons.

und jene Erhebung reiner Natur zum Stil der englischen Bühne ein Phantasiestück nennen. Heißt es doch bald nach dem Hingang des Tragöden von John Philip Kemble, daß er die alte Schule aufgerichtet habe. Andere Schauspieler werden wieder natürlich genannt, oder die Kritik stellt sie in die Mitte zwischen beide Richtungen — genug es scheint, als habe Bakers Ansicht über das Fortbestehen der englischen Bühne: by successive waves of idealism and realism dauernde Geltung. Diese hier oder überhaupt leugnen, hieße die historische Wahrheit aufheben — und doch blieb das Prinzip der reinen Natur in seinem Recht. So viel Köpfe, so viel Anschauungen über ihr Wesen und so viel Schattierungen, in denen sie Anspruch auf Beifall erhob! Das gilt für die englische Schauspielkunst wie besonders für ihre Schülerin: die deutsche; aber jeder schöpfte mehr oder weniger tief in dem Brunnen, den Garrick erschloß. So war Kemble nach dem Zeugnis[19]) Walter Scotts nur in Römerdramen Anhänger der alten Schule; die beiden Kean sind als natürliche Schauspieler bekannt wie Garrick, und Macready, wenn auch oft als Idealist und Manierist verrufen, bereitete die moderne Schauspielkunst vor bis auf Irving[20]). Dieser weilt noch unter den Lebenden: wie Edmund Kean dem Geiste Garricks nah verwandt. Die Schöpfung dieses Heros der modernen Schauspielkunst war also von Bestand. Sein Einfluß auf Deutschland ruft in das 18. Jahrhundert zurück, erfordert aber zunächst noch die Einkehr in Frankreich.

Baron hatte einst in England gesät — die Ernte war reich, denn sie bedeutete den Nutzen, welcher aus dem Studium Garricks erwuchs: In seine Kunst vertieften sich die Theoretiker Frankreichs. Diderot[21]) war es, der für sie am meisten Propaganda machte.

Als er 1748 seine theatralische Ästhetik in dem Roman 'Les bijoux indiscrets' begann, war Garrick bereits ein gefeierter Schauspieler, dessen Ruf über die Grenzen Englands hinausreichte, wiewohl ihn noch keine Gastreise die schon damals übliche Siegesbahn des Bühnenkünstlers geführt hatte. Diderot, der wie bekannt als Ästhetiker bei den Engländern in die Schule ging, kritisiert in dem 28. Kapitel des genannten Werkes die französische Schauspielkunst, und wenn er dort einstimmt in den Ruf: „Natur!" — so liegt die Vermutung nahe, daß schon die

Anfänge ſeiner Bühnentheorie unter engliſchem Einfluß ſtehen. Später iſt dieſer gewiß.

Die 'Bijoux indiscrets' bringen das erſte Signal des franzöſiſchen Kritikers zu einem energiſchen Bruch mit der Schule des antikiſierenden Dramas. Ihm war die Vollführung desſelben vorbehalten, ſoweit er nur als Franzoſe mit Corneille und Racine brechen konnte. Seine Polemik gilt den letzten Vertretern der Reaktion gegen Baron; es waren Schauſpieler, die wohl noch auf Beaubourg und die Tragödin Duclos ſchworen, trotzdem Adrienne Lecouvreur die letztere ſchon verdrängt hatte. Dies ergiebt ſich aus der Vergleichung franzöſiſcher Theaterchroniken [22]), von denen hier Cl. J. Dorats Schrift 'La déclamation théâtrale' [23]) hauptſächlich zu berückſichtigen iſt: Dort wird die Schule der Lecouvreur beſprochen, welche ſich an dem Schauſpieler Dufresne und den tragiſchen Darſtellerinnen de Seine und Balicourt glänzend bewährte. Ihnen reihten ſich Diderots Schülerinnen: Mlles Jodin und Voland an, denen Hippolyte Clairon endlich den Rang ablief. Die Schauſpieler Molé und Lekain nahmen ſie in ihre Mitte, und mit dieſen Erſcheinungen ſchließt eine Epoche des franzöſiſchen Theaters, in der es nahe daran war, dem Geiſte Diderots ſeine klaſſiciſtiſche Individualität hinzuopfern. Dies beweiſt die Charakteriſtik der damaligen Schauſpielkunſt, welche Dorat als Zeitgenoſſe entwirft: Die Vernunft wird Herrſcherin des Gefühles — das iſt der Kern ſeiner Kritik, worin er gegen Übertreibung des Natürlichen ſcharf vorgeht: „Die meiſten", ſagt Dorat, „beglückwünſchen ſich, mit ihrem Spiel ſogenannte Töne der Wahrheit eingeführt zu haben. Dieſe ſtarken Töne, ganz verſchieden von den vorhergehenden oder folgenden, erſcheinen mir zu brüsk, zu ſpringend und fallen faſt immer in das Familiäre, das man vermeiden muß ebenſo wie die Emphaſe und das Gigantiſche." Es fanden ſich alſo auch geſchmackloſe Schauſpieler, die nach und nach verſtandesmäßige Nüchternheit in naturaliſtiſche Spielerei verzerrten.

Dieſer Vorgang erklärt ſich nur aus Diderots Dramatik: Seine Stücke 'Le fils naturel' und 'Le père de famille' verlangten in Frankreich und Deutſchland natürlichen Ausdruck. Der Verfaſſer gab ſchon der erſten Ausgabe (1757/58) in zwei Schriften eine Theorie bei, welche den Zweck hatte, die Schauſpieler für dieſe neue Aufgabe zu erziehen [24]). Jene Stücke brachten wie das

englische Familiendrama ohne Künstelei das Leben auf die Bühne und zeigten es in seiner ergreifenden Wahrheit. — Mag die Sprache Diderots in ihrem krampfhaften Suchen nach Natürlichkeit dem heutigen Leser oft lächerlich erscheinen, — was sie damals auf der französischen und deutschen Bühne wirkte, sagt uns Lessing im 84. Stück seiner Dramaturgie, wo er beiden Dramen ewige Lebensfähigkeit zuspricht. Diese kurz abgebrochenen Sätze, diese Laute der Freude und des Schmerzes, und mehr noch: diese Gedankenstriche, welche an das mimische Talent des Schauspielers appellierten — das war neu und so unerhört wie etwa Barons schauspielerische Schöpfung als Cinna. Niemand hat Diderots Stücke besser kritisiert, als der Pariser Volksmund[25]): „Das sind keine Stücke zum Aufführen, denn das ist leichter, als etwas Spielbares"! Gerade darin, so paradox es klingen mag, war das Wesen jener Dramen erfaßt, die, weil sie das Leben selbst sind, Spielerei für den Darsteller schienen, und doch mehr von ihm forderten, als er damals schon ahnen konnte. Der „Hausvater", wie Lessing das zweite Stück taufte, wurde zuerst gegeben und fiel durch. Frau v. Vandeul, Diderots Tochter, führt als Grund die Unzulänglichkeit der Schauspieler an. Wir glauben ihr, weil es in der Natur der Sache lag, daß die Darsteller für ihre Aufgaben nicht reif waren. Auch die spätere Aufführung des 'Fils naturel' mißlang. Allmählich jedoch wuchsen die Schauspieler in Diderots Stücke hinein und thaten schließlich des Guten zu viel, denn der Naturalismus, wie ihn Dorat schildert, war offenbar Frucht jener Dramen und ihrer Nachahmungen, die ebenso platt wie ihre Darstellung wurden.

Unter den wertvolleren Stücken dieser Art brachte auch Beaumarchais' 'Eugénie' (1767) eine Theorie für Schauspieler mit. Es fragt sich nun, ob diese und früher schon Diderots Schriften von 1757/58 auf die Praxis direkten Einfluß nahmen.— Nur eine Annahme kann hier antworten, die rücksichtlich Diderots sogar als Gewißheit gelten dürfte: Seine Theorie bildet den litterarischen Niederschlag alles dessen, was er für die Erziehung des théâtre français gedacht und gesprochen hat. Wir schließen also aus den Schriften Diderots auf seine praktische Lehrweise zurück; nur so fällt Licht in diese und erklärt sich ein Vorgang wie die baldige Niederlage des französischen Naturalismus. Statt daß er auf der modernen Bühne weiter um sich griff, hielt Diderot ihn selbst

nieder. Das lehrt seine Theorie, in deren Widersprüchen sich die Momente finden, welche zum Naturalismus verleiteten und doch wieder sein Ende hervorriefen: In ruhiger Reflexion dringt der Ästhetiker auf die reine Natur; wo aber die Phantasie des Dichters alle trockenen Gedanken wie ein Feuer verzehrt, da giebt Diderot der Natur zu viel Rechte über die Kunst, oder sieht er anderseits nur schöne Bilder, hört nicht Menschen, sondern Götter. Dieser Neigung des Meisters folgte die Mehrzahl der Jünger, weil sie dem französischen Geiste besser entsprach, und so mußte der Naturalismus unterliegen.

Die Theorie der Jahre 1757/58 setzt frisch mit dem Ideal der reinen Natur ein: „Als ich auf dieser Welt mir selbst überlassen, Herr meines Schicksals und frei von Vorurteilen war, da wollte ich einmal Komödiant werden, und man verspreche mir den Erfolg eines Quinault-Dufresne, so werde ich es morgen!“ ruft Diderot in der Gestalt des Dorval*) aus. Hatte er doch selbst einmal unter den Bäumen des Luxemburger Parkes eine Zukunft als Schauspieler geträumt[26])! Mit jenen Worten also bricht eine Erinnerung durch, die ihn begeisterte und seine Theorie mit Empfindung durchwärmte: so wahr, so echt, daß man gestehen muß: Ein Künstlerblut schrieb hier für Künstler! Daher auch dieses Hindrängen des fühlenden Theoretikers auf die Freiheit der Natur und das Hinausstürmen des entfesselten Genies über die Grenze philosophischer Mäßigung. — Die Kunst des Schauspielers ist eine freie**) Kunst — dieser Gedanke, den Lessing wohl auch mit Rücksicht auf Ideen[27]) seines Vetters Mylius verarbeitete***), ist die Quintessenz der Theorie Diderots, welche mit seinen Dramen erschien. Die Begeisterung, welche so oft sein Denken und Schaffen beeinflußte, hat ihn erzeugt. Sie riß Diderot auch hier zu unhaltbaren Forderungen hin, die allerdings schon in einer älteren Schrift: ‘Lettres sur les sourds et les muets’ (1751) vorbereitet liegen. Hierin wird bereits die Macht der Geberde höher als die des Wortes angeschlagen — eine Anschauung, welche Diderot veranlaßte, vom dramatischen Dichter die Angabe der stummen Aktion zu fordern. Darüber jedoch

*) ‘Le fils naturel’.
**) Freie = selbständige.
***) Hamburgische Dramaturgie.

ging er hinaus und wollte dem Schauſpieler überlaſſen ſehen, was die heutige Bühnenſprache ſehr häßlich, aber treffend mit dem Wort „Mache" bezeichnet. Wohin dieſe führt, weiß jeder Kenner der dramatiſchen Kunſt, und hier ſehen wir an Diderot ein Beiſpiel vor Augen, daß ſie ſich geradezu als theoretiſches Princip ſehr bedenklich verirren kann: Den Höhepunkt einer leidenſchaftlichen Scene ſoll der Dichter nur ſkizzieren, der Schauſpieler aber nach heutiger Bühnenſprache das Letzte geben: die wirren Reden nämlich, die abſterbenden Töne und halb erſtickten Laute. Und weiter heißt es: „Wir ſprechen zu viel in den Dramen"; man müſſe einzelne Stellen der Ausführung des Schauſpielers anvertrauen: „In der Singſtimme läſſet der Muſicus einem Sänger die freie Anwendung ſeines Geſchmackes und ſeiner Fähigkeit. Er begnügt ſich, ihm die vornehmſten Intervalle eines ſchönen Geſanges vorgeſchrieben zu haben. Der Dichter ſollte es ebenſo machen, wenn er ſeine Schauſpieler hinlänglich kennt", überſetzt Leſſing in ſeinem „Theater des Herrn Diderot" (1760), leider ohne einen Kommentar zu dieſer ſonderbaren Forderung des Äſthetikers.

Schon die erſten Anfänge von Diderots Theorie brachten eine Abſchwächung des Naturprincips, aus deſſen weitſchweifigen Erörterungen nur obiges Hauptmoment hervorgehoben wurde, weil die ſchauſpieleriſche Freiheit im eigenſten Sinne Leitmotiv der modernen Theorieſchreibung wird. — Diderot blieb mit einer gewiſſen Neigung für maleriſche Aktion auf dem Boden der franzöſiſchen Klaſſicität. Seine Ideen gleichen in vieler Hinſicht den Schönheitsprincipien des Cahuſac, der 1754 den Artikel „Tanz" für die Encyclopédie française geſchrieben hatte, und ſetzen ſich fort in den Schriften des Noverre: 'Sur la danse' (1760) und 'Sur l'art de l'imitation' (1767). Die erſtere von beiden Abhandlungen überſetzten Leſſing[28]) und Bode. Der berühmte Choreograph behandelt darin auch die Schauſpielkunſt und hält bei aller Freude an der Natürlichkeit das Ideal der antiken Geberdenſprache aufrecht. Eine genaue Prüfung findet den zuſammenhängenden Gedankengang dieſer Schriften, denen auch Marmontels ſchon erwähnter Artikel*) „Deklamation" beigezählt werden muß. Dieſe Litteratur repräſentiert die Reaktion gegen den Naturalismus, und Diderot ſelbſt gab ihr mehr nach, als ſein Streben nach reiner Natur verſtändlich macht. Um

*) In der Encyclopédie française.

1757/58 geſteht er dem Tragöden noch die Maske zu, und ſeine ſpätere Theorie ſchwärmt gelegentlich von einem maleriſchen Heldentode oder verbietet den einfachen Ausdruck ſelbſt alltäglicher Banalitäten bei Corneille und Racine. Aber das ſind nur Ideen, nicht Anſichten; der Phantaſt ſprach vieles, wovon der Philoſoph nichts wußte.

In den ſechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts trat ein Ereignis in der Bühnenwelt ein, welches den Eifer Diderots für die natürliche Schauſpielkunſt wiederum mit aller Macht erregte: Die Reiſe Garricks nach Italien und Frankreich. Paris beſuchte der Tragöde zuletzt, 1765. In dieſe Zeit gehören alle die Anekdoten, welche den packenden Realismus des großen Schauſpielers und ſeine unvergleichliche Mimik rühmen. Damals fand ein Wettſtreit zwiſchen der Clairon und Garrick ſtatt; alle Salons nahmen die Gefeierten auf, und ihre Leiſtungen dienten für Diderot wie Melchior Grimm förmlich als Gegenſtand der Experimental-Pſychologie.

Das ernſte Ergebnis dieſer Studien zeigt ſich in Diderots 'Observations'[29]) über das oft genannte Werk 'Garrick ou les acteurs anglais' von Sticotti (1770). Der Verfaſſer dieſer Schrift bemüht ſich, nach dem maßgebenden Spiel des engliſchen Tragöden die alte Frage der „Empfindſamkeit" zu erledigen. Dieſe Aufgabe war um ſo undankbarer, als der Verſuch, ſie allgemeingiltig zu löſen, in den Augen Diderots mißglückte. Seine Kritik weiſt die Abhandlung zurück und betont in jener Frage ſehr entſchieden den franzöſiſchen Standpunkt: Die Helden des Corneille und Racine werden anders geſpielt als die des Shakeſpeare, und ihre Leidenſchaften ſind ganz verſchiedene — das iſt die Summe der 'Observations'. Dennoch geht aus dieſer Abhandlung hervor, daß Diderot von der engliſchen Praxis für ſeine Theorie gewann; er vertiefte ſeine Beobachtungen in der Schrift 'Le Paradoxe sur le comédien', die in Form eines Dialoges 1773 erſchien[30]).

Beide Abhandlungen Diderots beſtehen zum großen Teil nur aus Erwägungen über die 'sensibilité', ſind aber in dieſer Hinſicht gewiß das Bedeutendſte, was die Theorie des vorigen Jahrhunderts aufzuweiſen hat. Es liegt wohl in der Natur des Gegenſtandes, daß der Äſthetiker hier in Grübelei verfiel. Das Wühlen ſeines ſcharfen und doch oft durch künſtleriſche Sinnlichkeit beeinflußten Geiſtes äußert ſich in Widerſprüchen, welche in dieſem

Zuſammenhange keinen Anſpruch auf Darſtellung erheben können. Diderots Streben, das klägliche 'je ne sais quoi' der Äſthetik in dieſem Punkte zu bewältigen, iſt deſto wunderbarer, als er ſchon in der Theorie von 1757/58 geäußert hatte: „Der Philoſoph ſoll ſeinen zergliedernden Scharfſinn weglaſſen, wo die Empfindung das Beſte thut. Die Schauſpieler werden nicht durch Regeln, ſondern durch etwas ganz Anderes geführt und erleuchtet, das weit unmittelbarer, tiefer, dunkler und gewiſſer iſt" — alſo nicht beſtimmbar! Gerade dieſer paradoxe Ausdruck des Unergründlichen zeigt, wie tief Diderot das Weſen der Schauſpielkunſt als etwas im letzten Grunde nur Fühlbares erfaßt hatte. — Und doch begeiſterte nun das Spiel Garricks und der Clairon den Denker zu einer förmlichen Anatomie der künſtleriſch ſchaffenden Seele: Die Tragödin gab ihm zunächſt den Gedanken des „Idealmodells", deſſen Forderung der Äſthetiker in ſeiner Theorie ausſpricht. Der Schauſpieler ſoll das Ideal ſeiner Rolle erſinnen und ſich ihm zu nähern ſuchen. Dieſer Vorgang, ſo lehrt es die Clairon, wird ihn im erſten Augenblick erregen, dann aber wird die Seele ruhig — „ſie beſitzt ſich*), ſie wiederholt faſt ohne innere Erregung". — Hieran ſchließt ſich die Frage über den Vorzug des leidenſchaftlichen „Naturſchauſpielers" oder eines ſolchen, der mit kühl bemeſſendem Verſtande ſeine Rollen darſtellt. Diderot entſcheidet ſich für dieſen, weil er ſich ſeines Spieles in jedem Augenblick bewußt und immer Herr der Empfindung iſt, während jener oft nicht weiß, was er thut. Der Naturſchauſpieler hängt von ſeinen Stimmungen ab; er ſpielt eine und dieſelbe Rolle heut gut, morgen ſchlecht. Der Darſteller aber von kühlem Verſtande wächſt in ſeiner Rolle mit jedem Male, bis ſie „ſteht"; ſchlechte Laune weiß er mit Kunſt und Routine zu bemänteln; die Gleichheit ſeines Spieles in wiederholten Rollen ſchätzt Diderot als das Beſtehende der tranſitoriſchen Kunſt. Die Beherrſchung der Leidenſchaften verlangt der Theoretiker, da er eingeſehen, daß die ſchnell wechſelnde Mimik Garricks ſie vorausſetzte. — Von dem einzelnen wandte ſich Diderot in dieſer Frage zum Enſemble und brachte nach italieniſchem Muſter jene Proben auf, in denen bis auf den heutigen Tag paſſive Empfindſamkeit gegen den dichteriſchen Affekt unterdrückt wird. Die Arbeit der Proben

*) d. h. ſie iſt Herrin ihrer ſelbſt.

und ihre Menge ſtumpft gegen echte Rührung ab und hemmt den Sturm der Leidenſchaft. Das Reſultat iſt künſtleriſche Abklärung. — So alt iſt dieſes Verfahren, welches Paul Lindau in ſeiner Schrift „Vorſpiele auf dem Theater“ mit Rückſicht auf die moderne Zeit eingehender ſchildert.

Diderots Theorie beweiſt auch in geringfügigen Einzelheiten eine ſo tiefe Kenntnis von dem Weſen der Schauſpielkunſt, und die Fülle der Beobachtungen iſt ſo unerſchöpflich, daß man aus ſeinen Fachſchriften ein Specialſtudium machen müßte, um ihm gerecht zu werden. Förderlich auch für die deutſche Schauſpielkunſt waren Diderots Prinzipien für die Regie, welcher die Konzentration der Handlung vorgeſchrieben wird, d. h. ein geſchicktes Zuſammenführen und Stellen der Schauſpieler. Für die Ausgleichung des Spieles zwiſchen Partnern ſowie in größeren Enſemble-Scenen ſorgte er nach dem Beiſpiel der engliſchen Bühne, und die Leitung der Volksmaſſen nahm ſein beſonderes Intereſſe in Anſpruch. Diderot organiſierte die Gruppenbildung und das Eingreifen der Statiſterie in die Handlung, wie dies auf den Bühnen der Gegenwart geſchieht.

Franzöſiſche Zeitgenoſſen haben die Theorie des großen Äſthetikers wohl im einzelnen ausgebaut, aber wirklich Originelles findet ſich bei ihnen nur in geringem Maße. Ein Auszug von Dorats bereits erwähnter Schrift über die theatraliſche Deklamation*) wurde zwar in der „Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften“**) auch für deutſche Schauſpieler abgedruckt, aber die Correspondence littéraire***) hatte doch recht, die Arbeit leicht und platt zu nennen. Intereſſant und maßgebend nach der hiſtoriſchen Seite, bleibt ſie als theoretiſche Leiſtung weit hinter den Schriften Diderots zurück. Nur für das Luſtſpiel bietet Dorat Vortreffliches mit einer kurzen Beſprechung Molièreſcher Charaktere. — Neben ihm ragen als Theoretiker noch hervor: L. Séb. Mercier, deſſen Abhandlung unter dem Titel „Neuer Verſuch über die Schauſpielkunſt“ 1776 von einem Ungenannten†) in Leipzig veröffentlicht wurde, ferner J. B. Rougaret, J. N. d'Hannetaire

*) Im Einzeldruck zum erſten Male: Paris 1759.

**) Bd. V, VI 1776.

***) Bd. VII, S. 169 ff.

†) H. L. Wagner „Neuer Verſuch über die Schauſpielkunſt“. Aus dem Franzöſiſchen des Mercier. Mit einem Anhang aus Goethes Briefta ſche.

und andere. Der letztere wurde schon als Mitbegründer der dramatischen Lehrpraxis[31]) genannt. — Sein Beweis für die Zwecklosigkeit theoretischer Grübelei fordert Interesse, ist jedoch nicht originell, da seine Gedanken schon in Diderots Theorie der Jahre 1757/58 zu finden sind. Schärfer geprägt bietet sie übrigens Grimm in den Bemerkungen, welche die 'Observations' erläuternd durch die Correspondence littéraire begleiten. Wenn man bedenkt, was Diderots Scharfsinn noch in höherem Alter leistete, ohne doch ein positives Resultat zu erzielen, so muß man diese Sisyphus-Arbeit bedauern. Den Gipfel der Klarheit hatte der Ästhetiker erreicht, als er die Grenze der Theorie erkannte. Die späteren Erwägungen bedeuten trotz neuer, vortrefflicher Einzelheiten im ganzen nur einen Rückschritt, denn zum zweiten Male gewann Diderot jenen Standpunkt nicht wieder. Für die Theorie der siebziger Jahre hatte er nicht einmal seine Gedanken geordnet, wie die 'Observations' es selbst gestehen. — Grimm jedoch, der feinsinnige Kenner französischer und deutscher Schauspielkunst, zog noch elastischen Geistes den ermüdenden Freund nach sich und belehrte ihn auf der Höhe einsichtsvoller Erkenntnis[32]): Die Wirkung jeder nachahmenden Kunst gründet sich nur auf eine Hypothese. Es ist nicht das Wahre, was uns entzückt, es ist der Schein, der sich dem Wahren nähert. Er übertreibt immer, weil das Bild der Phantasie (Diderot: Idealmodell!) großartiger ist, als das Bildnis der Natur. Und was macht nun das Wesen eines Schauspielers von Genie? — „Es ist nicht die Gabe einer leicht erregbaren Empfindsamkeit, in dieser Hinsicht bin ich ganz einverstanden mit unserem großen Philosophen*); aber es ist im Gegensatze zu ihr auch nicht die Willenskraft. Ich kannte Menschen von Stein, begabt zudem mit einer äußerst feinen Geistesbildung, die doch außer Stande waren, auch nur mäßig eine Scene zu spielen. Ein großer Schauspieler ist derjenige, welcher mit dem Talent geboren ist, erhaben über sich selbst zu spielen, und der dieses Talent durch Übung vervollkommnet hat. „Ich weiß recht wohl", spricht er mit Vorsicht weiter, „daß diese Definition nichts Instruktives hat, aber das ist der Fall bei allen exakten Definitionen; man sei damit zufrieden, durch Verallgemeinerung wird man nur mehr schwankende Ausdrücke erhalten,

*) Diderot.

und die kleinen Geiſter werden glauben, daß man ſie wichtige Wahrheiten gelehrt hat, während man nur ſchwatzte. Was aus einem Menſchen einen großen Schauſpieler, Dichter, Künſtler macht, hat nichts mit allgemeinen Eigenſchaften zu thun, ſondern mit ſo feinen Modifikationen, daß wir kaum genug Augen haben, um ſie zu bemerken, und noch weniger Bezeichnungen, um ſie auszudrücken, daß ihrer eine Spur mehr oder weniger jedoch genügt, um ein Talent aufzuheben oder auf ſeinen Gipfelpunkt zu führen.“ Dieſe Anſichten verdienen hier eine Wiedergabe in der Überſetzung, da ſie zu dem Bedeutendſten gehören, was die moderne Schauſpieltheorie geäußert hat.

Ein abſchließendes Urteil über Diderot führt nur die Klärung ſeiner Widerſprüche mit dem präziſen Ausdruck ſeiner endlichen und eigentlichen Abſichten herbei: In Dramen des Corneille und Racine natürliche Sprache, aber mit Ausſchluß des familiären Tones; ſchöne Poſen, und alles in allem der Menſch ſeiner Rolle nicht ſein, ſondern nur ſcheinen. — Fragt man aber nach einem Fortſchritt der Theorie bei Diderot, ſo liegt er mehr in der vom bürgerlichen Drama bedingten Schauſpielkunſt: Hier fällt die maleriſche Pantomime fort, und die Sprache mit der unbedingten Forderung der Proſa wird familiär. Hinſichtlich des antikiſierenden Dramas ſteht Diderot nicht höher, als ſeine Zeitgenoſſen; doch hierin liegt kein Vorwurf — er blieb eben Franzoſe, wo er es bleiben mußte. Die franzöſiſche Schauſpieltheorie des 18. Jahrhunderts wurde mit Ausnahme der Schriften Diderots von d'Hannetaire noch einmal zuſammengeſtellt, und in dieſem Kompendium tritt ſo recht deutlich hervor, worin alle Theoretiker mit Rückſicht auf Corneille und Racine ſich treu blieben: Es iſt der Wunſch einer Veredelung, welche zwar die Natur nicht mehr aufhob, jedoch der Schönheit bis auf den heutigen Tag größere Rechte ließ, als wir Deutſchen für die hohe Tragödie ſie fordern. Das beweiſen noch in der Praxis dieſes Jahrhunderts Talma, von dem Goethe lernte, und für die Gegenwart Coquelin, der auch in ſeiner Schrift 'L'art du comédien' bekennt, die Schauſpielkunſt ſei ihm nur „Identifikation“ nicht „Repräſentation“ und jede „wirkliche“ Wahrheit müſſe von der Bühne ferngehalten werden.

Seit Diderot beſitzt alſo die franzöſiſche Bühne zwei Arten einer Darſtellungskunſt, von welchen die des bürgerlichen Dramas

ihrem Ursprunge nach als die germanische, ihrer Verbreitung nach als die internationale bezeichnet werden müßte. Die Entwicklung dieser Schauspielkunst in Deutschland wird sich aus Lessings Wirksamkeit ergeben. — Das fremde Element, welches Diderot als Dichter aus England herübernahm, die wohl allgemein menschliche, aber seiner Nation doch weniger eigene Weise schlichter und tiefer Empfindung ließ den Ästhetiker in Konflikt mit sich selbst geraten. Somit sind die Widersprüche in seiner Theorie erklärlich. Dazu kam, daß er als Theoretiker oft die Rolle des Philosophen und Dichters tauschte — eine Thatsache, welche auch unsrer Skizze zu Grunde gelegt wurde. Eine historisch für die französische und deutsche Bühne so wichtige Persönlichkeit wie diese kann nicht tief genug erfaßt werden, um ihren Einfluß auf die Entwicklung der Schauspielkunst erkennbar zu machen. Es ist kein Unternehmen, welches der Geschichte fern bleiben sollte, wenn man sich bemüht, dem Ringen eines seltenen Geistes auch mit Empfindung und nicht nur mit dem nüchtern kritischen Verstande nahe zu treten. Die Schauspielkunst selbst ist nur zu menschlich und Sache des Gefühles, als daß ein Diderot in seinem Wirken je anders könnte begriffen werden.

Siebentes Kapitel.

Lessing.

Un vil métier nennt der Theoretiker d'Hannetaire die Schauspielkunst außerhalb der „Nationen" Paris und London. Mit diesem Ausdruck schmäht er nicht sowohl die materielle und soziale Mißstellung als das geistige Element der Bühnen außerhalb jener beiden Weltstädte. Deutschland wurde hier in eine Mitleidenschaft gezogen, die es nicht minder herabwürdigte als Bouhours' Frage, ob ein Deutscher ein bel' esprit sein könne. Wenn man aber bedenkt, daß d'Hannetaire in seinem theoretischen Sammelwerk noch 1774 jenen Ausspruch that, so lag dies ohne Zweifel an dem Mangel eines klaren Überblicks, welchem sich erst heut das

Schöpfungswerk des deutschen Nationaltheaters öffnet. Lessings Name genügt, um das Urteil des Franzosen wenigstens für Deutschland als hinfällig zu erweisen[1]).

Die theatralischen Lehrjahre unseres Lessing und die Blütezeit Leipzigs als Sitz der deutschen Schauspielkunst im vorigen Jahrhundert fallen zusammen. Um die Mitte desselben war diese Stadt das Elderado der besten Truppen, wohin sie immer wieder durch den Enthusiasmus der Jugend, durch das Interesse der intelligenten Welt und nicht zum wenigsten durch den offenen Geldbeutel eines messelustigen Volkes gelockt wurden. — Als Lessing zum ersten Mal in Leipzig weilte*), war er in seinem Verhältnis zu der Neuberischen Truppe mehr Empfänger als Spender, wie das eigene Geständnis bei Gelegenheit einer Besprechung des „Jungen Gelehrten" offenbart. Er bekennt von der Ausarbeitung des Stückes: „Diese Mühe ward mir durch das dasige Theater, welches in sehr blühenden Umständen war, ungemein versüßt. Auch ungemein erleichtert, muß ich sagen, weil ich **vor** demselben hundert wichtige Kleinigkeiten lernte, die ein dramatischer Dichter lernen muß und aus der bloßen Lesung seiner Muster nimmermehr lernen kann." In diesen Worten liegt ein Urteil über die Schauspielkunst, mit dem Lessings spätere Ausfälle gegen Gottsched im Widerspruch stehen. Die Beziehungen zwischen der Neuberin und ihrem Diktator waren damals erst zu kurze Zeit gelockert, als daß ein großer Umschwung im Stil der Darstellung sich hätte vollziehen können; vielmehr brachte die Prinzipalin aus jener älteren Epoche schon mit, was Lessing veranlaßte, sie eine Kennerin ihrer Kunst zu nennen. Sie versöhnte das Publikum mit dem Verse, mäßigte das extravagante Agieren, verlieh der trockenen Steifheit Anmut und näherte den verwilderten Ausdruck der Natur. Nach diesem Ausdruck ihres Biographen v. Reden-Esbeck[2]) fand also Lessing eine Schauspielkunst vor, welche zwischen dem Idealismus des antikisierenden Dramas und dem Naturalismus der Staatsaktionen die ansprechende Mitte des Ausdrucks suchte. Von reiner Natur konnte freilich noch nicht die Rede sein, weil das französische Repertoir überwog; aber man begreift, wie falsch die Auffassung ist, Lessing im Jahre 1746 einer Schule der krassesten Unnatur gegenübertreten zu sehen, da sein Angriff auf die klassizistische Tragödie

*) 1746—48.

beweiſt, daß gerade die Geſchicklichkeit der Neuberiſchen Truppe anregend auf den Dichter wirkte. Der Plan eines neuen Repertoirs war bekanntlich ſein erſter Schritt gegen den Einfluß der Franzoſen. Freilich borgte er von ihnen ſelbſt die Waffe für dieſen Kampf, aber was hätte Leſſing Beſſeres thun können, als die Feder Molières aufzunehmen? — In Leipzig begann er noch „Die Juden", dann folgte in Berlin „Der Freigeiſt" (1749), und gewiß hätte die erſte natürliche Regung der deutſchen Schauſpielkunſt ſeine Schaffensluſt geſteigert, wäre Leſſing nur Dichter geweſen. Aber dieſe und die folgenden Erzeugniſſe des Dramatikers genügten für eine Rückwirkung auf die darſtellende Kunſt. — Ihre Erziehung zu völliger Natürlichkeit war Leſſings Aufgabe, deren Löſung ein künſtleriſch-genereller Zuſammenhang faſt aller Schauſpieltruppen weſentlich erleichterte. Schüler der Neuberin und Schönemanns war Koch. Er gründete 1750 eine eigene Truppe und bemühte ſich, von der franzöſiſchen Manier loszukommen, allerdings mit langſam durchgreifendem Erfolge. Bei der Truppe Schönemanns, welche uns 1741 ſchon unter Gottſcheds Einfluß in Leipzig begegnete, fanden ſich die Talente zuſammen, von denen Eduard Devrient ſagt, daß ſie eine neue Phaſe der Entwicklung in der Schauſpielkunſt herbeiführten. Er meint: die reine Natur! Dieſe Talente waren Ackermann, Ekhof und Sophie Schröder, die Mutter des großen Karl Ludwig Schröder; dieſer wurde als Schüler der beiden erſteren eigentlicher Begründer der natürlichen Schauſpielkunſt Deutſchlands. Im Schoße alſo der Truppen Kochs, Schönemanns, Ackermanns und Schröders wurde ſie erzeugt und durch den Austauſch von Mitgliedern zwiſchen allen Geſellſchaften verbreitet. Dieſe Entwicklung, welche ſich in nicht viel längerer Zeit als etwa einem Vierteljahrhundert vollzog, dankt ihren ſchnellen Fortgang dem energiſchen Eingreifen Leſſings[3]).

Zunächſt ſelbſt Schüler[4]) der Neuberin, Brückners, Heydrichs und Kochs, wurde Leſſing durch den Verkehr mit Schauſpielern und das Studium der antiken Darſtellungskunſt ein Theoretiker der modernen. Regte ihn Plautus zur Wiedergabe auf der deutſchen Bühne an, ſo ſpäter Terenz zur Empfehlung an darſtellende Künſtler, welche den römiſchen Dichter mit Kommentaren des Aelius Donatus in deutſcher Überſetzung leſen ſollten. — Die Beſchäftigung mit der Antike ergab im Jahre 1748 die erſte

theatraliſche Fachſchrift Leſſings: „Von der Pantomime der Alten“*. In theoretiſcher Hinſicht war ſie nur deshalb von Bedeutung, weil ihre Auseinanderſetzungen hiſtoriſcher Art ihn veranlaßten, jener alten Kunſt mit prüfendem Auge näher zu treten. So knüpfte er, wie dies von jeher geſchah, bei dem theatraliſchen Tanze an und leitete ſeine Betrachtungen auf die Schauſpielkunſt über. Dies beweiſen die „Beiträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters“ (1750)** und die „Theatraliſche Bibliothek“ (1754)***. Von der Überzeugung ausgehend, daß auch die Kunſt der „Vorſtellung“ ihre Regeln haben müſſe, wendet ſich Leſſing zunächſt der Unterſuchung fremden Materials zu, denn: „Die Kunſt zu deklamieren, von den Alten hochgeſchätzt, iſt verloren“ — ſo klagt auch er, und abermals bietet der Wettſtreit des Cicero mit Roscius den Ausgangspunkt des Beweiſes für Bedeutung und Selbſtſtändigkeit der Geberdenſprache. In das Weſen ihres künſtleriſchen Gebrauches vertiefte ſich Leſſing mit der Überſetzung von Dubos' Schrift über „Die theatraliſchen Vorſtellungen der Alten“. Es iſt ſehr charakteriſtiſch für ihn, daß dieſes Studium die Freiheit ſeines eigenen Denkens in keiner Weiſe unterband, da er ſich im Gegenſatz zu den meiſten anderen Äſthetikern von dem Geſetz der antiken Schönheit nicht mehr imponieren ließ, als der modernen Schauſpielkunſt dienlich war. Ihre Fähigkeit zu theoretiſcher Behandlung und das Verhältnis der darſtellenden Kunſt zu den anderen Künſten iſt alles, was Leſſing an Erkenntnis aus der Antike ſchöpfte. Belehrung jedoch über das Weſen der mimiſchen Schönheit fällt hier ſehr wenig ins Gewicht, weil er ſich den Alten gegenüber in dieſer Hinſicht eine ſo ſelbſtſtändige Anſchauung bildete, wie niemand vor ihm.

Wenn der Aufſatz von Chr. Mylius: „Verſuch eines Beweiſes, daß die Schauſpielkunſt eine freie Kunſt ſei“ die „Beiträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters“ eröffnet, ſo liegt darin wohl eine gewiſſe Abſichtlichkeit, die für Leſſings Stellung zu der Kunſt des Schauſpielers bezeichnend iſt; wenigſtens beruht ſein theoretiſches Verfahren auf der Idee jener Schrift. Mylius begründet ſie mit der Thatſache, daß der Schauſpieler ſich ebenſo wie der

*) Hempel XI_2 841 ff.
**) Hempel XI_1 S. 1 ff.
***) Hempel XI_1 S. 183 ff.

Dichter in fremde Leidenschaften versetzen müsse. Hiermit geht er auf eine ältere Schrift zurück, die schon im Zusammenhang mit dem Wirken Joh. El. Schlegels besprochen wurde: „Eine Abhandlung, worinnen erwiesen werden wird, daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen ebenso nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben". Dort wird von Mylius bereits die Unzweckmäßigkeit der eigentlichen Regel erwiesen und behauptet, daß der Bühnenkünstler sich nur einen Begriff von der Wahrscheinlichkeit seiner Darstellung zu machen habe, wenn er überzeugen wolle. In seiner späteren Schrift aber weist er alles Handwerksmäßige auf das entschiedenste zurück und bestreitet die Möglichkeit mechanischer Erlernung der theatralischen Kunst. Lessing stimmt im großen und ganzen mit ihm überein, wenngleich seine Bühnenästhetik von pedantischer Theorie nicht frei ist. Der Endzweck, welchen Mylius mit seiner jüngeren Abhandlung im Auge hatte, war die Erhebung der Schauspielkunst unter die Zahl der „freien Künste oder schönen Wissenschaften". Lessing stellte sie in der That zwischen die bildenden Künste und die Poesie.

Wenige Ästhetiker haben der Kritik die Prüfung ihrer Quellen so leicht gemacht, wie der Hamburger Dramaturg. Er selbst deckt sie in den „Beiträgen...." sowohl wie in der „Theatralischen Bibliothek" zum Teil sogar mit direkter Wiedergabe auf: es sind die Schriften der beiden Riccoboni und Remonds v. Sainte Albine, die oben in ihrem Zusammenhang mit der Theoretischen Bühnenlitteratur Frankreichs besprochen wurden. Die Darstellung ihres Einwirkens auf die Ästhetik des deutschen Theaters erschöpft sich jedoch erst mit dem Einblick in Lessings Theorie. Er verarbeitete hauptsächlich des jüngeren Riccoboni und Remonds Ideen. Schon Danzel[5]) weist auf die Verwandtschaft hin, welche zwischen Riccobonis 'L'art du théâtre' und Lessings erstem thoretischen Versuch „Der Schauspieler" besteht. Diese Abhandlung ist mit ziemlicher Gewißheit in die Zeit um 1754 zu setzen. Schon Karl Lessing sagt[6]) über das Fragment des Bruders: „Es ist auch eine seiner ersten Schriften." — Über die Entstehungszeit sind viele Behauptungen aufgestellt worden. Ganz willkürlich scheint mir Loebells Annahme[7]) für das Jahr 1748, da inhaltlich mit der Abhandlung über die „Pantomime der Alten", auf die Genannte hinweist, kein Zusammenhang besteht. Danzels Ansicht, „Der Schauspieler" sei für die „Beiträge...." (1754) bestimmt gewesen, ist anzu-

zweifeln. Er ſagt[8]): „Auch iſt der Anfang des zweiten der im Nachlaß mitgeteilten Entwürfe nichts anderes als eine mit größerer Begriffsſchärfe durchgeführte Redaktion des erſten Abſchnitts bei Riccoboni, der „Die Bewegung“ überſchrieben iſt.“ So gewiß Danzel hierin Recht hat, iſt doch nicht einzuſehen, warum Leſſing nicht ſchon 1750 jene Ankündigung gegeben haben ſoll, die ſich am Schluſſe des Auszuges aus Remonds ‘Le comédien’[9]) findet; dort heißt es: „Ich hoffe eheſtens Gelegenheit zu haben, mich weitläuftiger hierüber zu erklären, wenn ich nämlich dem Publico ein kleines Werk Ueber die körperliche Beredſamkeit vorlegen werde, von welchem ich itzt weiter nichts ſagen will, als daß ich mir alle Mühe gegeben habe, die Erlernung derſelben ebenſo ſicher als leicht zu machen.“ Die Ausarbeitung des Fragmentes dürfte Leſſing bald nach dem Abſchluß der „Beiträge ...“ begonnen haben, als ihn die Überſetzung des ‘comédien’ beſchäftigte; dieſe Annahme bekräftigt Boxberger, der das Bruchſtück in die Zeit bald nach 1754 ſetzt[10]). Auch Erich Schmidt iſt geneigt[11]), es bald nach der Übertragung von Remonds Schrift entſtanden ſein zu laſſen. Was aber beſonders die Entſcheidung für die Zeit um 1754 geltend macht, iſt der offenbare Einfluß der ‘Analysis of beauty’ von W. Hogarth, welche 1754 erſchien, ſofort von Chr. Mylius überſetzt und von Leſſing kritiſiert wurde[12]): „Auch Tanzmeiſter, Redner und Schauſpieler werden die vortrefflichſten Anmerkungen darinnen finden und noch mehrere durch kleine Anwendungen ſelbſt daraus ziehen können.“ Beſonders ein dem zweiten Teil des Fragmentes hinzugefügter Abſchnitt: „Chironomie“ betitelt, geht entſchieden auf die Geſetze des Hogarth zurück. Mit dieſen hat es ſeine eigne Bewandtnis: feindlich gegen die Steifheit der Antike, wünſchen ſie eine gefällige Bewegung der Arme und und Hände, gehen hierin aber wieder zu weit und fordern daher eine Geziertheit heraus, die ebenſoweit vom klaſſiſchen Ideal wie von der Natürlichkeit entfernt iſt. Leſſing hat ſogar die berühmte „Wellenlinie“ als Vorſchrift einer gefälligen Armbewegung von Hogarth übernommen und im „Schauſpieler“ zur Erläuterung abgezeichnet. — Boxberger ſieht Leſſing übrigens noch 1767 an ſeinem Fragment arbeiten, eine Anſicht, die ſchwer zu teilen iſt, weil zwiſchen Leſſings Standpunkt im „Schauſpieler“ und dem ſpäteren, den er mit Rückſicht auf die darſtellende Kunſt in ſeinem äſthetiſchen Glaubensbekenntnis der Jahre 1768/69 einnimmt, ein ſtarker

Gegensatz besteht. Es ist nicht anzunehmen, daß der Hamburger Dramaturg seine Ansichten so schnell geändert habe. Jedoch ist es unleugbar, daß der Inhalt des Fragmentes noch auf die Zeit des „Laokoon" hinweist, weil Lessing sich damals noch bemühte, die Kunst des Schauspielers als eine bildende zu behandeln. Zu dieser Anschauung bekennt sich auch Fr. Muncker*); er setzt die Zeit der Einwirkung aber um weniges später als 1755, da Lessing seine Laokon-Entwürfe begann. Wenn wir hieran festhalten, den Kern der Arbeit jedoch um 1754 setzen und ihre ersten Anfänge bald nach 1750, so sind die Entstehungsphasen des Fragmentes ohne gewaltsames Verfahren bestimmt.

Eine Annahme, welche diese Schrift in den Gedankenkreis des Laokoon zieht, bleibt fern von aller Konstruktion, weil ein derartiger Zusammenhang in der geistigen Geschichte Lessings durch die wechselseitige Befruchtung künstlerischer Ideen auf allen Gebieten erkennbar wird. „Der Schauspieler" giebt jener Anschauung, welche seine Kunst zwischen die bildenden Künste und die Poesie setzt, in der That den theoretischen Ausdruck. Lessing hat in dieser Schrift die „Zeichenlehre"**) auf die darstellende Kunst übertragen und hiermit schon den Zusammenhang festgestellt, wie er oben behauptet wird. — Erich Schmidt sagt einmal von Lessing und Diderot[13]): „Freundnachbarlich, einer des anderen wert, stehen beide als Beurteiler schauspielerischer Leistungen da, nie übertroffen, selten erreicht. Hätten wir den dritten Teil des Laokoon, so würde die Parallele zwischen Diderot und Lessing in dieser Richtung sich weiter ziehen lassen und auf eine Theorie des Tanzes, der ganzen pantomimischen Kunst sich erstrecken." — Warum aber haben wir den III. Teil nicht? Warum kam Lessing in der Hamburger Zeit nicht noch einmal auf den „Schauspieler" zurück, um das Fragment zu vollenden? Und wirklich: ließe es sich nicht als Ergänzungsschrift zum Laokoon denken? Es muß auffallen, daß Lessing seinen „Schauspieler" vergaß, wo doch die spätere Benutzung dieses Materiales scheinbar so nahe lag. Aber schon die Paralipomena zum Laokoon beziehen sich fast mit keinem Gedanken mehr auf die darstellende Kunst. — In der Hamburger Zeit fand eben das

*) Privatbrief vom 23. Dec. 95.

**) Unter „Zeichen" sind die äußerlichen Wirkungsmittel der Künste zu verstehen.

Schematiſieren ſein Ende, und ein Fragment wie „Der Schauſpieler“ galt für den Dramaturgen naturgemäß als überwundener Standpunkt, denn er war Praktiker geworden.

Daß Leſſing die Erlernung der körperlichen Beredſamkeit mit ſeinem „Schauſpieler“ „ebenſo ſicher als leicht“ gemacht habe, wie es in der Ankündigung heißt, kann man nicht behaupten, und er ſelbſt mochte dieſen Irrtum wohl bald einſehen. Nirgends findet ſich ein Beweis für das Beſtreben Leſſings, mit ſeiner Abhandlung auf die Praxis zu wirken. Sie wird nie wieder erwähnt, außer indirekt am Schluſſe der Dramaturgie, wo er die unfruchtbare Arbeit einer ſtrengen Theorie einſieht. An Gelegenheit, die Geſetze des „Schauſpielers“ geltend zu machen, fehlte es Leſſing ſeit den fünfziger Jahren gewiß nicht, aber ſie hätten das gerade Gegenteil von Natürlichkeit erreicht.

Für Leſſing ſelbſt hatte jene Arbeit den Wert einer Vorſtudie, welche ihm Gelegenheit bot, über die elementarſten Erforderniſſe der körperlichen Beredſamkeit nachzudenken. Auch er teilt ſie in den Ausdruck durch Bewegungen oder durch Töne und betrachtet jene nach den einfachen Geſichtspunkten: „Tragen des Körpers“ und „Stellungen des Körpers“ im Gehen und in der Ruhe. Seine Äußerungen hierüber ſind nichts mehr als theoretiſche Tüfteleien, die, ohne einen lehrhaften Charakter zu beſitzen, nur ſo viel Intereſſe beanſpruchen, als man dem Ausgangspunkt von Leſſings Gedankenarbeit auf dieſem Gebiete zollen muß. So wird es klar ſein, daß für die Praxis eigentlich nichts geſagt iſt, wenn die „natürliche“ Haltung als eine ſolche beſtimmt wird, in der unſer Körper die Luft beſtändig nach einer „Perpendikularlinie“ durchſchwebe. Dasſelbe gilt von der „verderbten“ und „erkünſtelten“ Haltung. Jene ſoll entſtehen, wenn der Körper vorwärts einen ſpitzen, dieſe, wenn er einen ſtumpfen Winkel bildet. Schon dieſes Beiſpiel mag genügen, um darzuthun, daß bei ſolchen Beobachtungen die inſtruktive Theorie erſt anzuſetzen hatte, um ihren Zweck zu erfüllen. Die eigentliche Unterweiſung des Schauſpielers geſchieht erſt in dem Abſchnitt: „Chironomie“, aber nach Prinzipien, die nicht Menſchen, ſondern „Drahtpuppen“ erzeugt hätten, wie Leſſing von ſteifen Schauſpielern ſelbſt einmal ſagt. Der dritte und letzte Teil endlich bringt einige vortreffliche Beobachtungen, jedoch zu früh, weil ſie ſich auf beſondere Feinheiten der Mimik beziehen, ohne daß vorher Weſen und Wirkung der Schauſpielkunſt in ihren Grundzügen

erschöpfend behandelt wären. Eine weitere Ausarbeitung des Fragmentes würde diesen Mangel wohl beseitigt haben, so aber ist Alles, was Lessing von den Händen und Armen in komplizierter Verbindung zu sagen weiß, nur minderwertig, vorausgesetzt nämlich, daß die Kritik sich hier auf den völlig naiven Standpunkt des lernenden Schauspielers zurückzieht. — Ein zweiter Hauptteil: der Ausdruck durch Töne, wie ihn obige Disposition erwarten läßt, fehlt ganz und ist zweifellos mit Absicht fortgelassen. Nur ein einziges Mal kommt Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie auf diesen Gegenstand zurück, aber auch dort ohne ihn eingehend zu behandeln. Eine Erklärung hierfür bietet Remonds Ansicht in seinem 'Comédien', welche durch Lessings Übersetzung folgenden Ausdruck fand: „Die verschiednen Veränderungen der Stimme, welche aus einerlei Eindrücken entstehen, haben zwar mit einander etwas gemein, allein sie sind auch wegen der verschiednen Sprachwerkzeuge nothwendig unterschieden. Wer daher die Kunst zu recitiren methodisch abhandeln wollte, der müßte ebenso vielerlei Regeln haben, als Arten von Stimmen sind." Die Natur allein könne den Ton vorschreiben und nur die Empfindung sei die Lehrerin der Beredtsamkeit!

Mehrere von Riccobonis und Remonds Ideen haben sich in Lessings Geist zu einem Vorbild verschmolzen, aus dessen tiefsinniger Betrachtung endlich der selbständige Theoretiker hervorging, wie er uns in der Hamburgischen Dramaturgie entgegentritt. Die „Beiträge . . . ." sowohl wie die „Theatralische Bibliothek" waren für sein Hauptwerk und somit für die deutsche Schauspielkunst von großer Bedeutung: Gegensätze und Übereinstimmungen der Ansichtsweise beider Männer, welche das Glück hatten, in Lessing ihren Übersetzer zu finden, trugen dazu dabei, daß er selbst versöhnend zwischen sie trat oder beiden mit Widerspruch begegnete. — Das wichtigste Moment in seiner Stellungnahme zu beiden Autoren ist dieses: In der Schrift 'L'art de l'acteur' des Riccoboni fand Lessing den Grundsatz: keine passive Empfindsamkeit! Remond dagegen lehrte ihn: „Man stellt die Leidenschaften unvollkommen vor, wenn man sich ihren Bewegungen nicht überläßt!" Wer hatte recht? Und wußte nicht jeder seine Anschauung zu begründen? — Nichts konnte schwerer sein, als hier die Entscheidung zu treffen. Aber Lessing folgte weder dem einen noch dem andern, sondern der leitenden Macht seiner eigenen Individualität, die sich hier wie überall

und immer in ſeinem Denken Recht verſchaffte. Er dachte als Deutſcher für Deutſche und ſtellte ſich zwiſchen beide Extreme — doch ſo, daß er Remond die Hand reichte wie jemandem, dem man bei allem Widerſpruch die Anerkennung ſeines Standpunkts nicht verſagen will. Er that es in der richtigen Erkenntnis, daß der Deutſche ein warmes Gefühlsleben habe, wenn er gleich markig genug iſt, um ſich zu beherrſchen. Alſo die Wärme des Ausdrucks iſt es, die Leſſing wünſcht; ſie iſt keineswegs vom paſſiven Zuſtand der Seele abhängig, ſie iſt eben das wunderbare Etwas, das auf der Grenze von Natur und Kunſt ſo ſchwer zu finden iſt: der täuſchende Ausdruck von Innerlichkeit ſelbſt dort, wo der Schauſpieler mit kühlem Verſtand die Situation beherrſcht. Im Gegenſatz hierzu fordert Riccoboni zu wenig, Remond zu viel Gefühl. Das Geſetz der Selbſtbeherrſchung gilt der franzöſiſchen Schauſpielkunſt noch heut als das erſte und wird ſo ſtreng gehalten, daß ein deutſcher Zuſchauer von Gefühl und Verſtändnis ganz vermißt, was oben die Wärme des Ausdrucks genannt wurde. — Rückſicht aber mußte Leſſing auf das deutſche Gefühlsleben nehmen, weil jedes Publikum den Anſpruch hat, ſich mit den Menſchen ſeiner nationalen Bühne in gewiſſem Sinne verwandt zu fühlen. Schon Gottſched hatte darauf hingewieſen, wenn auch nicht mit der Entſchiedenheit ſeines Nachfolgers, der auch in dieſem Punkte nichts anderes that, als daß er bei Gottſcheds Tendenz anknüpfte: deutſches Fühlen auf deutſcher Bühne! — Neu waren nur die Mittel, mit denen Leſſing wirkte, neu: der Gedanke, an Stelle des romaniſchen mit dem Hinweis auf England das verwandt-germaniſche Element erzieheriſch eingreifen zu laſſen. Dieſe Betrachtung des Gefühlslebens nach einer nationalen Scheidung und die künſtleriſche Rückſicht auf eine ſolche, wie Gottſched und Leſſing ſie zweifellos übten, mag wertlos erſcheinen, weil ſie heutigen Tages der Maſſe des Publikums kaum mehr verſtändlich iſt. Der Verkehr der Völker wurde reger und intimer; er führte bis zu einem gewiſſen Grade die äußere Nivellierung nationaler Charaktergegenſätze und in künſtleriſcher Hinſicht ein internationales Einverſtändnis herbei, an welchem die Bühne großen Anteil nimmt. Der Geſchmack des Publikums, das ihr zu Füßen ſitzt, iſt ausgeglichener als früher, und er allein hat im Ausdruck der Empfindungen, wo ſie ſich künſtleriſch äußern ſollen, das Beſtimmungsrecht. Somit erklärt es ſich, daß ihre Wiedergabe auf der Bühne

nur mehr dem Kenner und der geringen Minderzahl feinfühliger Zuſchauer an heimiſche Charaktereigentümlichkeit gebunden ſcheint. — Damals aber waren die Menſchen des franzöſiſchen Theaters im Ausdruck ihres Fühlens von Grund aus andere als die Menſchen des deutſchen Parterres, und wenn ein Remond der Verinnerlichung das Wort redete, ſo bedeutete dieſe Stimme in Frankreich nichts. — Wie verhielt ſich nun das deutſche Publikum dieſer Frage gegenüber? Sein Indifferentismus iſt bekannt; es hatte gegen franzöſiſche Oberflächlichkeit nichts einzuwenden und trug, einmal an ſie gewöhnt, auch kein Verlangen nach Gemütstiefe und wahrheitsgetreuer Darſtellung der Leidenſchaften. So mußte der Deutſche wie ein Kind erſt darauf hingewieſen werden, worauf er endlich Anſpruch habe, und Leſſing that recht daran, die Wiederſpiegelung deutſchen Gefühlslebens auf der Bühne als Hauptfaktor ſeiner Reformbeſtrebungen anzuſehen. Sollte der nationale Sinn geweckt werden, ſo war das beſte Mittel zum Zweck, dem Deutſchen in die Seele zu greifen. Leſſing that es als Dichter und Aeſthetiker. Äußert er auch nirgends dieſe Abſicht in ſeiner Theorie der Schauſpielkunſt, ſo ergiebt ſie ſich doch aus dem ganzen Werdeprozeß des Hamburger Dramaturgen.

Leſſings Studium der franzöſiſchen Theorie könnte in ſeiner Entwicklung nicht folgerichtiger gedacht werden, denn er ſchritt forſchend von den einfachſten zu den ſchwierigſten Fragen vorwärts. Er folgte Riccoboni bis auf den völlig naiven Standpunkt herunter, wo der Unterricht für den Anfänger zur Sprache kommt. Sogar das Selbſtverſtändliche fand Leſſing hier behandelt, während Remond weniger praktiſch, aber mit größeren Gedanken und pſychologiſcher Tiefe an eine höhere Aufgabe des Theoretikers mahnte. Leſſing prüfte auch ſeine Ideen, und gerade deshalb, weil Remonds Verfahren in der Behandlung theoretiſcher Probleme ihn nicht befriedigte, wurde die Schrift 'Le comédien' für ihn von ſo großer Bedeutung: Sie machte ihn ſelbſtändig, weil ſie zum Widerſpruch herausforderte, ſelbſtändig nämlich in der Art des theoretiſchen Verfahrens — ein Vorgang, welcher ſich ſchon in der Kritik des 'Comédien' entwickelte. Leſſing ſagt am Schluſſe ſeiner Überſetzung: „Der Herr Remond von St. Albinne ſetzt in ſeinem ganzen Werke ſtillſchweigend voraus, daß die äußerlichen Modifikationen natürliche Folgen von der Beſchaffenheit der Seele ſind, die ſich von ſelbſt ohne Mühe ergeben.“ Leſſing jedoch fordert im Intereſſe

einer vollkommenen Darſtellung ſeeliſcher Bewegungen, daß der Schauſpieler alle beſonderen Arten des Ausdrucks von ein und demſelben Affekt an vielen Menſchen ſtudiere und eine allgemeine Art für ſich daraus zuſammenſetze. Alſo das fremde Beiſpiel, nicht die bloße Eingebung ſoll ihn im Studium leiten, und weiter ſagt Leſſing: „Wenn der Schauſpieler alle äußerlichen Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung weiß, daß ſie etwas Gewiſſes ausdrücken, nachzumachen weiß, ſo wird ſich ſeine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf ſie geſchieht, von ſelbſt in den Stand ſetzen, der ſeinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß iſt. Dieſe nun," ſo fährt er fort, „auf eine gewiſſe mechaniſche Art zu erlernen, auf eine Art aber, die ſich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Daſein man durchgängig zweifelt, iſt die einzige und wahre Art, die Schauſpielkunſt zu ſtudiren!" — Wir wiſſen bereits: Leſſings Fragment „Der Schauſpieler" blieb der einzige Verſuch, dieſe Anſicht geltend zu machen. Daß er ihn nicht ſcheute, iſt um ſo wunderbarer, als Leſſings Einſicht für das einzig praktiſche Verfahren theatraliſcher Theorieſchreibung in jener Kritik ſchon wie ein Ahnen lag: macht er Remond doch die „allgemeinen Anmerkungen" zum Vorwurf, „welche uns leere Worte für Begriffe, oder ein ich weiß nicht was für Erklärungen geben". Er heißt ſie zwecklos für den Schauſpieler, denn: „Alles dieſes ſind abgeſonderte Begriffe von dem, was er thun ſoll, aber noch gar keine Vorſchriften, wie er es thun ſoll!" — **Wie?!** In dieſem einen Wort lag der Schlüſſel zu dem großen Rätſel: Die Schauſpielkunſt und ihre theoretiſche Behandlung! Seine Löſung aber mußte die Summe der Antworten auf dieſes — „Wie" ergeben; ſie ſtellte ſich als die Frucht von jahrelanger Arbeit ein. Viele Köpfe haben an ihr teilgenommen, aber von Leſſing gingen die wichtigſten: eigene und überkommene Gedanken aus und zogen ſich gleich einem Faden durch die weitere Entwicklung der theatraliſchen Theorie Deutſchlands. Leſſing ſelbſt hat ihn mühſam angeſponnen; dann aber, nachdem alles Tüfteln und Schematiſieren ein Ende gefunden, führte ihn die Rückſicht auf die Praxis den ſchnelleren und richtigen Weg. Das Ineinandergreifen von theoretiſcher und praktiſcher Erörterung ſtellte ſich bei Leſſing als das für alle Zeiten maßgebende Verfahren einer Theorie der Schauſpielkunſt heraus: es war das — kritiſche. Dieſes Reſultat aber ergab ſich mit Notwendigkeit aus dem Schaffen eines

Geiſtes, dem alles, was ihn anzog, zum Gegenſtande der Kritik wurde.

Bei aller Selbſtändigkeit des Hamburger Dramaturgen iſt unleugbar, daß Riccoboni und Remond auf ſein äſthetiſches Gefühl für die Wirkungen der Schauſpielkunſt einen dauernd beſtimmenden Einfluß ausübten. Sie ſtehen hinter ſeinem Rücken und warnen vor der Verirrung in einen rohen Naturalismus. Ihnen dankt es die Schauſpielkunſt zunächſt, daß Leſſings Prinzip der Naturnachahmung nicht aufhörte, dem guten Geſchmack Rechnung zu tragen: So wich ſeine Anſicht über den Vortrag der Tragödie im Grunde von Remonds Erklärung nicht ab, daß die Majeſtät der Sprache bei einer natürlichen Rezitation ſehr wohl beſtehen könne. In der That ſucht unſere Bühnenſprache ſeit den Tagen Leſſings einen tragiſchen Ton feſtzuhalten, welcher die Würde der Dichtung nicht vergißt und doch natürlich klingt. Die freilich ſtärkere Neigung zur Natürlichkeit führte den Deutſchen weiter, er fand die Modulation der dramatiſchen Sprache, das heißt: er ſtimmte den Ton nach dem Inhalt des Dramas, er ließ ihn mit der Erhabenheit der Dichtung ſteigen und mit ihrem geringeren Wert an Würde fallen. Immer feiner wurde das Gehör und forderte die Abſtimmung jeder Szene bis zu völliger Deckung von Inhalt und Vortrag: wie ſchon Remond trefflich zu ſcheiden weiß: „Wenn Medea nichts als ihren untreuen Gemahl zurückrufen will, ſo kann ſie ganz wohl als eine andere Weibsperſon reden. Wenn ſie aber die dreiförmige Hekate zitiert, wenn ſie mit ihren geflügelten Drachen durch die Luft fährt, alsdann muß ſie donnern!“ So überſetzt Leſſing. — Daß ihn ſelbſt aber ſolche Betrachtungen zu weiterem Reflektieren anregten, iſt gewiß; ſie ſind die Vorausſetzung jener ſtimmungsreichen Bilder, in denen er die Kunſt des Schauſpielers feſtzuhalten wußte. Er hat das Verſtändnis für die Farben wachgerufen, nach denen in Deutſchland der Vortrag einer Tragödie abgetönt wird. In dieſer Kunſt ſtehen die Franzoſen noch heute hinter uns zurück und werden uns nicht gleichkommen, weil ihre Sprechweiſe ein unüberwindliches Hindernis bietet. Nicht allein, daß ihre Sprache an ſich, wie ſchon Diderot und andere urteilten, wenig für die Tragödie geeignet iſt, weil es ihr an Kraft und Wucht gebricht — die Verſe hindern den franzöſiſchen Schauſpieler, Tonfarben zu wählen, welche der Deutſche faſt für jeden Satzteil ſeiner Rolle charakteriſtiſch zu verwenden lernte.

Remonds Forderung an die Darſteller des Luſtſpiels: „Sie ſollen reden, als ob ſie außer dem Theater wären und in denſelben Umſtänden" mußte Leſſing beſonders aus dem Herzen geſprochen ſein. Dieſer Anſchauung entſpringt auch der Wunſch nach Proſa wenigſtens in der Komödie, denn Remond bemerkt mit beißender Ironie, daß man in Proſa mehr Witz haben müſſe, weil ihm dort der Mantel des Verſes fehlt. — Eine verzweifelte Wahrheit, die offenbar Leſſings Vorliebe für die Proſa nährte. Allerdings gehören Verſe nach ſeiner Anſicht dorthin, wo eine höhere Poeſie entfaltet werden ſoll, und ſeine Auseinanderſetzung mit Houdar de la Motte beweiſt, daß er im Silbenmaß abſolut keinen Zwang erblickte, am wenigſten für den dramatiſchen Dichter. Aber für die Überſetzung wünſchte er wie Gottſched entſchieden die Proſa, und über dieſen hinaus führte ihn der Kampf gegen die reimenden Alexandriner. Leſſing ſetzte an ihre Stelle den fünffüßigen Jambus als herrſchenden Bühnenvers. Dieſe Neuerung hängt mit ſeinem Hinweis auf die Natur des engliſchen Dramas zuſammen, deſſen Sprache er als diejenige erkannte, welche dem deutſchen Bedürfnis nach Klarheit und Energie des Ausdrucks am beſten entſpricht. Leſſing war nicht der erſte, dem die Muſtergiltigkeit der engliſchen Bühnenſprache für das deutſche Theater aufging. Gottſched vielmehr, dem es nur an Mut gebrach, auch praktiſch mit dem alten Zopf zu brechen, ging ihm vorauf. Er äußert nämlich in der „Kritiſchen Dichtkunſt" (1737)*: „Tragödien und Komödien können und ſollen von rechtswegen in einer leichten Art von Verſen geſchrieben ſeyn, damit ſie von der gemeinen Sprache nicht merklich unterſchieden, und doch einigermaßen zierlicher, als der tägliche Umgang der Leute, ſeyn mögen." Vom Reime aber, der ihm unnatürlich auf dem Theater ſcheint, ſagt Gottſched, er klinge immer gar zu ſtudiert und erinnere den Zuſchauer ohne Unterlaß, daß er in der Komödie ſei. Dann aber heißt es: „In dieſem Stücke haben die heutigen Engeländer auch vor den Franzoſen den Vorzug, indem ſie nach dem Exempel der Alten in vielen ihrer beſten Tragödien nur ungereimte Verſe brauchen, dahingegegen dieſe lauter reimende Helden auf die Bühne ſtellen." Und vollkommen unzweideutig wird den Deutſchen zum Bruche mit der franzöſiſchen Manier geraten,

*) Daſelbſt S. 360.

wenn Gottſched darauf hinweiſt, daß ſie wie Italiener und Engländer im Gegenſatz zu den Franzoſen alle Versmaße bilden könnten. — Leſſing iſt alſo auch mit ſeinem Wirken für die Bühnenſprache nicht durchaus der Antipode Gottſcheds; der fünffüßige Jambus aber war ſo eine „leichte Art" von Vers: „nicht merklich von der gemeinen Sprache unterſchieden", ein poetiſches und praktiſches Geſchenk zugleich, das Leſſing unſerer Bühne machte. Kein Vers hält ſo gewandt wie er die Mitte zwiſchen Poeſie und Proſa; er wurde dem Schauſpieler lieb und förderte ſeine Erziehung zum natürlichen Ausdruck.

Was Riccoboni und Remond in ziemlicher Übereinſtimmung von den ſogenannten „Feinheiten" des Spiels zu ſagen wußten, hat Leſſing mit tieferem Blick verwertet und wertvoller gemacht. Sie rechneten unter dieſe Bezeichnung auch das Spiel der Freiheit, welche ſie dem darſtellenden Künſtler zuerkannten. Ihre Anſicht über dieſen Punkt trug wohl dazu bei, daß Leſſing ſich ſpäter von Diderot nicht hinreißen ließ, in ſeinem Zugeſtändnis an die Selbſtſtändigkeit des Schauſpielers weiter zu gehen als dieſe beiden Theoretiker: Leſſing forderte mit ihnen nur die Unterſtützung des Dichters durch Sprache und Bewegung, wo etwa ein Gedanke nicht deutlich genug ausgedrückt iſt, oder die Belebung einer ermüdenden Rede durch ſtumm-begleitende Aktion des Gegenſpielers. — Auf die theoretiſche Betrachtung des Rollenſtudiums verwies ihn Riccoboni mit ſeiner Erörterung über die Charaktere der Rollen und ihr Verhältnis zur ganzen Handlung. Mehr noch vertiefte ſich Remond in dieſen Gegenſtand; er lehrte Schattierung und Zergliederung der Rollen, um der Einförmigkeit ihrer Darſtellung entgegenzutreten; hier traf Leſſing auf Ideen, die nicht Schauſpieler, ſondern Menſchen fordern. In ihm ſelbſt aber reiften ſie zu dem höchſten Begriff einer Schauſpielkunſt aus, der je — gedacht wurde: Leſſings Kritik beweiſt, daß er ſein Beſſerwiſſen aus dem Born großartig geahnter Vollkommenheit ſchöpfte.

Nur in einem Punkt nahm der Hamburger Dramaturg auf die Theorie der Franzoſen gar keine Rückſicht, und dieſer war das „Theaterſpiel", womit man das Zuſammenſpiel aller Darſteller eines Stückes bezeichnete. Leſſing geht in der Überſetzung Remonds flüchtig darüber hinweg, und auch ſpäter hat er für das Studium des Enſembles kein theoretiſches Intereſſe. Eine Erklärung hierfür giebt es nicht, ſie könnte ſich höchſtens

auf vage Vermutungen einlaſſen, die nicht zum Ziele führen. Daß Leſſing dieſem Gegenſtande gar keine Aufmerkſamkeit zugewandt habe, iſt undenkbar. So wie die Sache liegt, müſſen wir uns auf die ſichere Annahme beſchränken, daß er dem Zuſammenwirken der Schauſpieler jedenfalls in der Praxis ſein Intereſſe ſchenkte. Offenbar würde die „Hamburgiſche Dramaturgie" ein Kapitel dieſes Inhalts aufweiſen, hätte Leſſing die Kritik der Schauſpielkunſt nicht zu früh abgebrochen.

Die Überſetzung der Remondſchen Theorie blieb unvollkommen, weil Leſſing der Anſicht war, daß die deutſchen Schauſpieler nicht viel aus ihr lernen könnten; der andere Grund aber lautet: „Deutſche Zuſchauer ſollen nicht ihre Art zu beurteilen daraus borgen" — auch dies ſchon ein Zeichen für Leſſings Bruch mit den Franzoſen! Vorbereitet war er durch das Studium der Engländer, denen ſich Leſſing bereits in der „Geſchichte der engliſchen Schaubühne"*) zugewandt hatte[14]). Auch dieſe Arbeit fällt in die Zeit ſeines erſten Aufenthaltes zu Berlin, wo Leſſing im November 1748 eingetroffen war. Ihre erſte Frucht trat gegen Schluß jener Lebensperiode des unruhigen Wanderers hervor: es war „Miß Sara Sampſon". —

Als ſich Leſſing in der preußiſchen Hauptſtadt niederließ, ſah es mit ihrem Theaterleben traurig genug aus. Bisher hatten ſich neben Eckenberg, dem „ſtarken Mann" und Hanswurſt, nur Peter Hilverding und Joh. Fr. Schönemann vorübergehend gezeigt. Harlekinaden, Schäferſpiele, Staatsaktionen und Überſetzungen beherrſchten die Bühne. Wer etwas ſein wollte, beſuchte das Schauſpielhaus der Truppe La Nue, die Voltaire dem großen König nach Berlin verſchrieben hatte. — Wenn man nun bedenkt, daß Leſſing offenbar mit den beſten Hoffnungen für die dramatiſche Kunſt dorthin ging, ſo iſt begreiflich, wie groß ſeine Enttäuſchung war. Da fand ſich kein Boden für die Fruchtbarkeit künſtleriſcher Reformgedanken, keine Ausſicht auf die Erhebung der deutſchen Bühne, und doch — wie ſtark mußte Leſſings Verlangen dahin gehen, wie ſehr mußte es damals ſchon in ihm gähren! Die erſten Erfolge als Bühnendichter hatten ſein Herz beglückt und ermutigt, ſein Geiſt aber ſah den Weg bereits vorgezeichnet, welcher zu einem deutſchen Nationaltheater führen ſollte, und nun — am Throne Friedrichs mußte er ſeine Hoffnungen zerſchellen ſehen. Daß dieſe

*) „Geſchichte der engliſchen Schaubühne" nach Muncker (Lachmann ^{3}VI Vorrede) und Erich Schmidt nicht von Leſſing, ſondern von Nicolai.

außer Gründen anderer Art ihn dorthin führten, ist keine Frage, denn unter den höchsten Interessen, welche Lessing beseelten, stand jenes für die Bühne. Nichts wäre falscher, als seine Bemühungen für ihr Wohl lediglich nach dem kühl reflektierenden Verstande des Hamburger Dramaturgen zu beurteilen. Freilich — wir haben keine Schriften oder Briefe voll flammender Begeisterung, wie sie das Genie meist in der ersten Entfaltung seiner Blüte auszustreuen pflegt; aber wir haben die späteren Zeugnisse ehrlicher Verbitterung gegen eine Welt voll Oberflächlichkeit, und so spricht eben nur ein Mensch, den warme Pulse an die Arbeit trieben. Die Reaktion setzt hier voraus, was Lessings verschlossene Natur nicht laut werden ließ, was aber so deutlich aus den Worten seines eigenen Bruders spricht[15]): „Mit der Schauspielkunst gab er sich in seiner Jugend sehr ab und hat mich oft versichert, er sei nicht abgeneigt gewesen, wo nicht selbst aufzutreten, doch wenigstens einen ganz kleinen Trupp zu übernehmen, den er zwölf von ihm selbst verfertigte Stücke ganz nach seinem Sinne einstudieren lassen und damit in Deutschland von einem Ort zum andern ziehen wollen!" Zweifellos hätte Lessing diesen Plan vollführt, wäre ihm der gänzliche Mangel an Mitteln nicht hinderlich gewesen. — Diese Erörterung ist nicht müßig, sie erklärt die riesenhafte Energie, mit welcher er, ein einzelner Mensch, es unternahm, alte, eingefleischte Vorurteile nachsichtslos und unablässig auszutilgen, dem Geschmack, ja — man könnte sagen: dem künstlerischen Fühlen einer ganzen Nation die nationale Eigenart wiederzuschenken. Diese Erörterung will die Ursache dafür ergründen, daß Lessing trotz alles Pessimismus, welchen ein vergeblich scheinendes Ringen hervorrief, seiner Lebensaufgabe nicht abtrünnig wurde, außer dort, wo absolute Dummheit, wie die Renitenz von Schauspielern, seiner Mission ein Ziel steckte. Diese Erörterung endlich mußte hier geschehen, weil sie erklärt, wie gerade der junge Lessing durch den mißlichen Widerstand so vieler Hindernisse zu einem unstillbaren Drang nach bahnbrechender Thätigkeit hingerissen wurde.

Friedrichs II. Stellung zur deutschen Literatur und Bühne ist bekannt. Man hat seine Interesselosigkeit an beiden zu entschuldigen versucht und bis zum siebenjährigen Krieg gewiß auch mit vielem Recht, weil unsere dramatische Dichtkunst zu dürftig war. Ob es als ein menschlicher Irrtum anzusehen ist, wenn dieser König über die ersten Blüten deutschen Geistes hinwegsah

oder nicht, darüber zu richten steht einer Litteraturgeschichte an. Diese Schrift aber hat nur darauf hinzuweisen, daß die Abneigung Friedrichs II. gegen deutsche Originaldramen oder Übersetzungen das größte Hindernis für die Entwicklung unseres Schauspiels war. Da ihn nur die französischen Originale interessierten, so hatte der König auch keine Gelegenheit, den Fortschritt deutscher Schauspielkunst, soweit er ohne seine Unterstützung möglich war, zu beobachten. Dieser Behauptung liegt die Kritik seiner Stellungnahme zu Grunde, wie sie deutschen Truppen gegenüber in der Litteraturgeschichte mehrfach und übereinstimmend besprochen ist. Seine Teilnahme ist die eines milden Fürsten, der keinen Bühnenprinzipal seines Landes verhungern läßt, aber nach den hübsch erzählten Schönemann-Anekdoten künstlerisches Interesse an den Leistungen seiner Truppe zu vermuten, ist nicht richtig. Wenn Friedrich II. ihm das Spielen in Berlin bewilligte und dann, weil — Eckenberg aus Brodneid protestierte, am 4. Oktober 1742 den Erlaß gab: „Schönemann bleibt und Eckenberg kann, wenn er will, auch spielen," so ist diese Gleichsetzung einfach tragi-komisch und bezeichnend für des Königs Achtung vor einer immerhin schon aufmunterungswerten Gesellschaft deutscher Schauspieler. Auch die oft wiederholte Erzählung von dem Bauholz, das Friedrich zu einem Theaterbau an Schönemann verabfolgen ließ, darf nicht zum glänzendsten Beweise seines Interesses für deutsche Kunst aufgebauscht werden, denn bald genug war der arme Prinzipal wieder aus allen Himmeln gefallen, wie sein Brief an Gottsched vom 3. Mai 1743 hinreichend bezeugt. Ein deutsches Schauspiel, sagt Schönemann als trauriger Prophet, werde in Berlin nie aufkommen, weil Friedrich nun einmal das Vorurteil habe: kein Deutscher kann etwas Vernünftiges schreiben, kein deutscher Schauspieler vernünftig spielen.

Und das Publikum? Nicht in Berlin allein, nein: das Publikum Deutschlands muß man sagen, war stumpf. Für litterarische Bedürfnisse hatte es kein Geld, für die französische Komödie etwas, für Luftspringer dagegen, Harlekinaden und Pantomime — viel! Auch diese war zu einem läppischen Kinderspiel herabgesunken wie Lessings Urteil[16]) über die Darstellungen Nicolinis beweist, der mit seiner Truppe das Publikum ganz Deutschlands vom ernsten Schauplatz hinweg und vor seine Bühne lockte. — Daß dem Schauspiel weniger Interesse geschenkt wurde, kann

nicht Wunder nehmen, da eigentlich nur Gelehrte und Beamte sich die Gebildeten der Nation nennen durften. Am traurigsten aber stand es mit dem Adel, der wohl auf Friedrich hätte Einfluß nehmen und zunächst den Versuch machen können, eine deutsche Tendenz in die geistige Strömung des Vaterlandes zu tragen. Wie weit entfernt er davon war, zeigt unter anderm wieder Schönemanns erbitterter Brief an Gottsched vom 3. Mai 1743. Dort ist von dem Stück „Beschwerlichkeiten des Hofes" die Rede, welches einen Baron v. Bilefeld zum Verfasser hat: „Dies Stück gefiel, beinahe hätte sich der König zum Besuch bestimmen lassen, und doch blieb er aus, denn — es war deutsch. Damit der König es lese, mußte sich der Autor entschließen, es ins Französische zu übersetzen." — So blieb denn nur die akademische Jugend übrig, welche der deutschen Kunst ein warmes Herz entgegenbrachte, und ihrem Jubel dankt auch die Muse des Schauspiels ihren Wagemut, mit welchem sie bald nach den ersten schüchternen Gaben eine Menge vollreifer Früchte ausstreute. Mit der dramatischen Dichtung wuchs auch die deutsche Schauspielkunst; nur in Berlin blieb sie hinter dem französischen Theater und der italienischen Oper zurück. Erst seit dem Jahre 1753 faßte Schuch mit seiner Truppe einigermaßen Fuß [17]). Ackermann durfte 1755 acht Vorstellungen auf dem Rathause geben [18]), und Schuch erhielt in demselben Jahre das Generalprivilegium für preußische Länder [19]), gerade Schuch, als hätte sich das böse Schicksal der deutschen Schauspielkunst in ihm verkörpern sollen! Seine Truppe gehörte zu den mittelmäßigsten der ganzen Zeit. Erst Koch, der in Berlin anfangs der siebziger Jahre spielte, vermochte das Schauspiel ein wenig zu heben, aber nicht früher als unter Friedrich Wilhelm II. sollte es in der preußischen Hauptstadt zu einer edlen Entfaltung gelangen.

Unter solchen Verhältnissen und trüben Aussichten, denen die eben geschilderte Wirklichkeit entsprach, traf Lessing in Berlin ein. Seine Lage verschlimmerte sich noch dadurch, daß Friedrichs Gleichgiltigkeit sogar in Widerwillen umschlug, als Lessing und Voltaire 1751 Feinde wurden. Nun hieß es im Stillen weiterarbeiten bis zu dem rechten Augenblick: Ideen in Thaten umzusetzen! — Auch bei Revolutionen geistiger Art ergiebt sich die Beobachtung, daß ihnen die geheime Konspiration vieler Köpfe vorausgeht, welche dann bei günstiger Gelegenheit die Welt mit neuen und doch längst schon vorbereiteten Gedanken überraschen. So

wurde auch der sogenannte Berliner Montagsklub ein Herd von Ideen, welche das Licht der Aufklärung in die Ästhetik trugen. Die dramatische Kunst wurde hierbei nicht übel bedacht. Man gründete den Klub im Jahre 1749 und feierte irrtümlich schon 1798 sein fünfzigjähriges Jubiläum[20]). Ihm gehörten in erster Reihe an: Lessing, Mendelssohn, Nicolai, Mylius, Sulzer, Biester, Ramler und Engel. Die ästhetische Korrespondenz zwischen den drei ersten dieser geistigen Gesellschaft setzt bereits mündlich gepflogene Erörterungen über dramatische Kunst bis zum Herbst 1755 voraus. Nachgewiesen ist[21]), daß Lessing in der Zeit des zweiten Aufenthaltes zu Berlin (1758/60) mit Mendelssohn, Nicolai und Ramler die Idee eines „akademischen Theaters" besprach. Sie stimmt mit dem Plan einer „nationalen Bühne" in dem Schöpfungsgedanken der deutschen Schauspielkunst überein. Lessing wirkte anregend fort, als er sodann auf Koch in Leipzig Einfluß gewann; dieser aber hielt sich während des Krieges in Hamburg (1758—63). Er besuchte dortselbst einen Abendzirkel, der seine Angehörigen wie die Mitglieder des Berliner Montagsklubs in Kunstgesprächen vereinigte. Bode, der als Schöngeist bekannte Kaufmann Wessely, und außer Koch noch andere Schauspieler bildeten diesen Kreis[22]). Der Prinzipal erneuerte in Hamburg die Schönemannsche Gesellschaft, welcher Joh. Fr. Löwen angehörte, und auch Ekhof kehrte aus Danzig zurück. Ob man diese beiden zu den Schauspielern des Hamburger Klubs zählen darf oder nicht, beantwortet keine Quelle, aber wahrscheinlich ist es, daß sie von ihren höheren Interessen dorthin geführt wurden. Ekhof hatte die Praxis eines akademischen Theaters schon erprobt, Löwen nahm seine Ideen wieder auf, um sie im Dienst eines Nationaltheaters fruchtbar zu machen, und Lessing endlich that den großen Griff, der wahr machen sollte, was so lange schon ersehnt und erwogen war. Bestimmter läßt sich die historische Entwicklung des Gedankens einer deutschen Nationalbühne nicht darstellen, aber jenen Gesellschaften ist ohne Frage eine gewisse Bedeutung zuzuschreiben: Ihnen ist es zu danken, daß die ersten Keime deutscher Schauspielkunst gegen die völlige Vernichtung im Kriege geschützt wurden, und sie waren es, aus deren Schoß sich die frischen Kräfte erhoben, welche nicht nur aufrichteten, sondern neues und größeres im Kampfe mit Vorurteil und Überlieferung einsetzten.

Lessing fand während seines Aufenthaltes in Berlin wenig

Befriedigung am Theater. Zwar besuchte er Schuchs Vorstellungen, aber in ein näheres Verhältnis trat er zu dieser Truppe nicht. Die Anregung zum Faust dürfte das einzige sein, was er ihr dankte. Je weniger Zeit Lessing der gegenwärtigen Kunst zu opfern hatte, desto mehr konnte er seine Aufmerksamkeit der Bühne Englands zuwenden: — Über die Begründung der sog. domestic tragedy durch William Lillo und die Romane Richardsons ist in der Litteraturgeschichte vielfach gehandelt. Beide Männer gaben dem Drama wie dem Roman eine neue Richtung, welche sich auch in der Schauspielkunst geltend machen sollte. Sie waren es, die Lessings Bruch mit der französischen Unnatur vollendeten und das geistige Band zwischen ihm und Diderot knüpften. Das Drama „Miß Sara Sampson" ist der sprechende Beweis für diesen Vorgang. Es wurde zum ersten Male in Frankfurt a. O. am 10. Juli 1755 aufgeführt; erst im April des folgenden Jahres in Leipzig, wo sich Koch inzwischen niedergelassen hatte. Im Anschluß an die dortige Vorstellung hören wir am besten Ed. Devrient über die Bedeutung des Stückes sprechen: „Von nun an war der Schauspieler von allem Herkömmlichen, von allen Kunstmustern fort an die Natur gewiesen. Er hatte Menschen, er hatte Leidenschaften, Schwächen und Tugenden darzustellen, Gedanken und Empfindungen auszusprechen, wie er sie kannte, wie er sie im eignen Leben fand, oder doch durch nicht allzuferne Analogien finden konnte. Die Geschichte des deutschen Herzens war Gegenstand seiner Kunst geworden. Er brauchte die Natur nicht mehr durch ein französisch geschliffenes Glas zu betrachten, er sah ihr gerade ins Auge. Das, was er für Wahrheit hielt, brauchte nicht mehr in angelernten, fremdländischen Conventionen seinen Ausdruck zu suchen, frei aus der bewegten Brust durfte der Schauspieler in deutscher Weise zum deutschen Zuhörer reden, durfte in seiner Darstellung auf des Publikums eigenste Natur, auf dessen eigne Erfahrung von menschlichen Dingen sich stützen" *). — Als habe Devrient unter diesen Schauspielern gestanden und habe selbst die Fesseln springen fühlen, so wahr spricht die Befreiung der künstlerischen Natur von fremder Zwangherrschaft aus diesen Worten. Freilich geschah sie nicht mit einem

*) Eduard Devrient: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" II. Bd. S. 126.

Schlage. Gottſched begann die Feſſeln zu lockern, doch erſt Leſſings dichteriſches Zauberwort hat ſie geſprengt, und lange genug dauerte es noch, bis die ſteifen Glieder, die pathetiſch-ſchwere Zunge des deutſchen Schauſpielers ſich rühren konnten zu natürlichem Gebrauch. Mit Recht nennt Devrient Kochs Aufführung von „Miß Sara Sampſon“ eine folgenreiche; dies zeigte ſich natürlich erſt nach Jahren! Nicolai ſchreibt noch am 3. November 1756 aus Berlin an Leſſing, die Vorſtellung des Dramas habe ihm bewieſen, daß die meiſten deutſchen Komödianten ihre Rolle nicht ſo verſtehen wie die Franzoſen — „wenn ſie etwas gut machen, gelingt es ihnen nur von ungefähr.“ Freilich, dieſer Vergleich bezog ſich auf Schuch und die Truppe la Nue, welche Hervorragendes leiſtete, und doch: wie bedeutſam iſt es, daß Brückner — wir erinnern uns ſeines Leipziger Verkehrs mit Leſſing — von dem Kritiker ausgenommen wird! Die nachmals in Hamburg ſo berühmte Henſel wird vom Tadel mitbetroffen; ſie hatte Leſſings Einfluß noch nicht erfahren. — Nicolai beſchreibt Brückners Mellefont ausführlich; es iſt die erſte Federzeichnung einer rein natürlichen Leiſtung deutſcher Schauſpielkunſt. Bald, anfangs der ſechsziger Jahre, ſteht auch die Henſel als Sara ebenbürtig neben Ekhof-Mellefont. Endlich, am 1. Oktober 1763, ſtellte das bürgerliche Trauerſpiel ſeine neuen und eigenartigen Anſprüche auch an die Wiener Schauſpieler, und ſo wanderte es von Bühne zu Bühne; es griff in die Herzen des deutſchen Volkes, freilich nicht überall mit gleichem Erfolge, doch überwiegend in ſeiner Begleitung. Es entzückte und rührte den Hörer, drang wie eine beſchwörende Macht in den Darſteller und forderte die vollſte Hingebung ſeiner Seele an neue, ähnliche Aufgaben, welche in Zukunft an ihn herantreten ſollten.

Im Herbſt 1755 kehrte Leſſing nach Leipzig zurück, wo er der Schaubühne wieder nahetrat, um nun mehr zu geben als zu nehmen. Sein Verkehr mit den Schauſpielern iſt durch einen Brief Mendelsſohns vom 7. Dez. desſelben Jahres bezeugt. Es war die Truppe Kochs, an welcher ſich Leſſings reformatoriſcher Einfluß zuerſt geltend machte, wie ſchon Devrients Urteil über die Aufführung von „Miß Sara Sampſon“ bewies. Das folgende Jahr führte ihn gelegentlich einer nach England geplanten Reiſe mit Ekhof in Hamburg zuſammen. Ohne Zweifel trug dieſe perſönliche, wenn auch flüchtige Bekanntſchaft beider Männer zu einer für die deutſche Bühne ſehr wichtigen Verbindung bei;

Lessing kehrte beim Ausbruch des siebenjährigen Krieges schnell nach Leipzig zurück. In der folgenden Zeit entspann sich ein Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai, welcher nicht nur über die drei Einheiten und die Leidenschaften im Drama handelt, sondern gelegentlich auch die Kunst des Schauspielers berührt: Am 11. August 1757 schreibt Mendelssohn an Lessing: „Ich würde thöricht sein, wenn ich mich für einen Kenner des Theaters hielte; mich, der ich in meinem Leben kaum zwei Trauerspiele von einer sehr mittelmäßigen Bande habe aufführen sehen. Indessen stimme ich doch nach dem Begriffe, den ich mir von der Declamation mache, und vielleicht nach den Begriffen, die Sie mir davon beigebracht, dem Urtheile bei, das ich von Leuten habe fällen hören, die ich für Kenner halte." Trotz dieses bescheidenen Geständnisses einer geringen Erfahrung wußte der Philosoph doch als Aesthetiker über die Schauspielkunst Vortreffliches zu sagen. Feines Gefühl für den Unterschied von Natur und Unnatur sowie für die Ursache einer gekünstelten Darstellung setzt bereits sein Urteil über Brückners Mellefont voraus, das Nicolai ebenfalls in seinem Briefe vom 3. Nov. 1756 Lessing zu wissen gab; es bezieht sich auf die leeren und dem wahren Ausdruck widersprechenden Bewegungen, welche jenem Schauspieler trotz aller Natürlichkeit noch zum Vorwurf gemacht werden: „Herr Moses meinet, dies könnte vielleicht davon herkommen, daß Hr. Brückner noch nach der Schule schmecke. Herr Koch, sagt er, hat ihn vermuthlich die Action nach Regeln gelehrt und ihm folglich alle Bewegungen bis aufs Kleinste distinguirt und detailliret." Nicolai erbittet sich Lessings Ansicht über dieses Urteil*), der Brief aber blieb unbeantwortet; nicht so Mendelssohns erwähntes Schreiben vom 11. Aug. 1757, worin nach obigem Bekenntnis praktischer Unerfahrenheit der Gedanke entwickelt wird: Stellen philosophischen Inhalts seien für die Bühnensprache wenig geeignet. Der Philosoph will dies in der Aufführung von „Miß Sara Sampson" beobachtet haben und spricht den Grundsatz aus: Der dramatische Dichter muß dem Schauspieler Gelegenheit geben, seine „Kunst" zu zeigen. Lessing geht in einem Brief vom 14. Sept. 1757 hierauf ein und äußert über das „philosophisch Erhabene" im Drama die einfache Regel, der Schauspieler solle sich den Dichter zum Vorbild nehmen: wie dieser das Wort im Ausdruck des Gedankens spart, an Geberden

*) Mendelssohn gab es ab, ohne Brückner gesehen zu haben.

und Tönen das gleiche thun. Mag dieſe Äußerung auch wenig inſtruktiv erſcheinen, ſie genügt vollkommen für den denkenden Schauſpieler, denn ſie lehrt ihn begreifen, daß an Stellen philoſophiſchen Inhalts mehr denn irgendwo der Dichter für ſich ſelbſt ſprechen müſſe. Hierauf beruht in der That die Wirkung ſolcher Gedanken, deren Ausdruck jeder Schauſpieler verdirbt, welcher glaubt, erſt etwas aus ihnen machen zu müſſen. Die einfache und ungekünſtelte Sprache iſt die richtige, will Leſſing mit einem Beiſpiel aus dem „Horace“ des Corneille ſagen. — Seine kurzgefaßte Erklärung beendete einen Austauſch ſtrittiger Anſichten, der leider nicht genauer zu ermitteln iſt; er findet ſich in einem Brief Nicolais vom 23. Aug. 1757 nur angedeutet; N. ſchreibt an Leſſing: „Sie ſind mit Herrn Moſes' näherer Erklärung von der Declamation der Miß Sara zufrieden, und Herr Moſes nicht; — denn er ſchickt Ihnen hier eine nähere . . . . . .“ Daraus geht alſo hervor, daß Mendelsſohn noch ausführlicher auf dieſen Gegenſtand einging, als das vorliegende Material ermitteln läßt. Einen Erſatz bietet nur Mendelsſohns Beſprechung von Wielands „Johanna Gray“, einem Drama, deſſen „Schreibart“ er als die geeignetſte für die „Deklamation“ hinſtellt*). — Auch Nicolai mengte ſich in jene Auseinanderſetzung; er bringt in ſeinem Brief vom 23. Aug. die Bemerkung: „Ich weiß nicht, liebſter Leſſing, ob es vortheilhaft ſei, Trauerſpiele anders als zur Declamation bequem zu machen, wenn man den Vorſatz hat, dem Theater aufzuhelfen.“ Dieſe Äußerung mochte dazu beitragen, daß Leſſing in ſeinem Brief vom 14. Sept. über den Vortrag philoſophiſcher Stellen weiterging und allgemeinen Betrachtungen Raum gab, welche hier am beſten wörtlich folgen: „Einen Theil der Geberden hat der Schauſpieler jederzeit in ſeiner Gewalt, er kann ſie machen, wann er will; es ſind dieſes die Veränderungen derjenigen Glieder, zu deren verſchiedenen Modificationen der bloße Wille hinreichend iſt. Allein zu einem großen Theil anderer, und zwar gleich zu denjenigen, aus welchen man den wahren Schauſpieler am Sicherſten erkennt, wird mehr als ſein Wille erfordert; eine gewiſſe Verfaſſung des Geiſtes nämlich, auf welche dieſe oder jene Veränderung des Körpers von ſelbſt, ohne ſein Zuthun erfolgt. Wer ihm alſo dieſe Verfaſſung am Meiſten erleichtert, der befördert ihm ſein Spiel am Meiſten. Und wodurch wird dieſe erleichtert?

*) Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften Bd. IV, 2.

Wenn man den ganzen Affect, in welchem der Acteur erscheinen soll, in wenig Worte faßt? Gewiß nicht! Sondern je mehr sie ihn zergliedern, je verschiedener die Seiten sind, auf welchen sie ihn zeigen, desto unmerklicher geräth der Schauspieler selbst darein." Lessing erklärt sich an jenem Auftritt, worin Marwood zur Medea wird; von ihrem Kinde sprechend, ruft sie Mellefont zu: „Durch langsame Martern will ich in seinem Gesichte jeden ähnlichen Zug, den es von dir hat, sich verstellen, verzerren und verschwinden sehen. Ich will mit begieriger Hand Glied von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve lösen, und das Kleinste derselben auch da noch nicht aufhören zu schneiden und zu brennen, wenn es schon nichts sein wird als ein empfindungsloses Aas. „Wenn ich von einer Schauspielerin," sagt Lessing, „hier nicht mehr verlangte, als daß sie mit der Stimme so lange stiege, als es möglich, so würde ich vielleicht mit den Worten verstellen, verzerren, verschwinden schon aufgehört haben, aber da ich in ihrem Gesichte gern gewisse feine Züge der Wuth erwecken möchte, die in ihrem freien Willen nicht stehen, so gehe ich weiter und suche ihre Einbildungskraft durch mehr sinnliche Bilder zu erhitzen, als freilich zu dem bloßen Ausdruck meiner Gedanken nicht nöthig wären. Sie sehen also, wenn diese Stelle tadelhaft ist, daß sie es vielmehr dadurch geworden, weil ich zu viel, als weil ich zu wenig für die Schauspieler gearbeitet. Und das würde ich bei mehreren Stellen vielleicht antworten können." Eine solche wird von ihm herangezogen: „Geschwind reißen Sie mich aus meiner Ungewißheit . . . . .", ruft Mellefont, da Sara ihm den Verzeihungsbrief des Vaters reicht. „Es ist wahr," fährt Lessing fort, „Mellefont würde hier geschwinder nach dem Briefe haben greifen können, wenn ich ihn nicht so viel sagen ließe. Aber ich raube ihm hier mit Fleiß einen gemeinen Gestum und lasse ihn schwatzhafter werden, als er bei seiner Ungeduld sein sollte, blos um ihm Gelegenheit zu geben, diese Ungeduld mit einem feineren Spiele auszudrücken. Die Schnelligkeit, mit der er alle diese Fragen ausstößt, ohne auf eine Antwort zu warten; die unwillkürlichen Züge der Furcht, die er in seinem Gesicht entstehen zu lassen Zeit gewinnt, sind, sollte ich meinen, mehr werth als alle die Eilfertigkeit, mit der er den Brief der Sara aus den Händen nehmen, ihn aufschlagen und lesen würde. Ich wiederhole es also nochmals, diese Stellen sind so wenig untheatralisch, daß sie vielmehr tadelhaft geworden sind,

weil ich ſie allzu theatraliſch zu machen geſucht habe.“ Wohl ſah Leſſing im Dichten ſeine Darſteller ſpielen, aber dieſer Brief darf nicht zu der Annahme verleiten, daß er ihre theatraliſche Wirkung berechnet habe — es iſt nur intereſſant, zu leſen, wie der Bühnenkenner Leſſing ſpäter über ſich ſelbſt, den Dichter, äſthetiſierte! Da ſtehen ihm Marwood und Mellefont ganz anders vor Augen, nicht mehr als Menſchen, in deren Seele er lebt, ſondern als Schauſpieler, denen der objektiv urteilende Dramaturg gegenübertritt. Die Art aber, wie dies geſchieht, iſt der deutlichſte Beweis reicher Erfahrung, die Leſſing bereits ſeit den erſten Leipziger Tagen geſammelt hatte. Hier verrät ſich eine feine und ſichere Kenntnis ſchauſpieleriſcher Detailmalerei, welche vorausſetzt, daß der Hamburger Dramaturg von der Bühne herunter ſchon manchen Eindruck natürlicher Darſtellungsweiſe empfangen hatte, bevor noch die „hiſtoriſch fixierte“ Periode der natürlichen Schauſpielkunſt begann. Dieſe brieflichen Zeugniſſe ſprechen deutlicher als hiſtoriſche Daten für den wahren Gang der Entwicklung und beweiſen, wie unſinnig die Geſchichte ihre „Zeitabſchnitte“ bildet.

Als Leſſing 1758 zum zweiten Male nach Berlin ging, rief er die Litteraturbriefe (1759) ins Leben. Mendelsſohn beteiligte ſich eifrig an dieſem Unternehmen, welches ihm Gelegenheit bot, ſich des weiteren über dramatiſche Kunſt öffentlich zu äußern. Ihre Nachahmung der Natur war es, welche ihn in Zukunft beſchäftigte und anregend auf Leſſing wirken ließ. Mendelsſohn nahm zwiſchen Kunſt und Natur eine Mittelſtellung ein, wie die äſthetiſche Schulung ſeines Geiſtes ſie bedingte: Der Philoſoph ſtudierte Dubos und Batteux, die Dichter Corneille, Racine und Voltaire; anderſeits aber Molière und Diderot. Auch der Naturalismus der engliſchen Dichtung und Äſthetik blieb ihm nicht fremd, und Shakeſpeare wie der damals neuere Richardſon beſchäftigten den raſtloſen Denker. So war er gleichſam als Äſthetiker auch ein verſöhnender Geiſt von Gegenſätzen, der auf dem Gebiete der Schauſpielkunſt viel Selbſtändiges geleiſtet hätte, wäre er in praktiſche Berührung mit ihr getreten. — Mendelsſohns theatraliſche Äſthetik in den Litteraturbriefen knüpft direkt bei Joh. El. Schlegel an, worauf ſchon Braitmaier ohne eingehenden Nachweis hindeutet[23]). Schlegel hatte 1745 ſeine „Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung“ herausgegeben[24]). Darin heißt es, man ſollte zuweilen die Nachahmung

einer Sache unähnlich machen. Das Ekle dürfe nicht naturgetreu nachgeahmt werden: „Sollten Raſerey, Ohnmacht und Todt ſo ſchrecklich abgebildet vor Augen ſtehen, als ſie in der That ſind, ſo würde öfters das Vergnügen, das uns die Nachahmung derſelben gewähren ſollte, in Entſetzen verkehrt werden.“ Den Tod ganz von der Bühne zu verwerfen, ſei nicht nötig — „aber man wird wenigſtens dasjenige, was bey dem ſchrecklichen Augenblicke des Todes noch ſanftes und ſüßes wahrgenommen werden kann; ganz gelinde Bewegungen; ein Hauptneigen, welches mehr einem ſchläfrigen Menſchen, als einem, der mit dem Tode kämpft, anzuzeigen ſcheint; eine Stimme, welche zwar unterbrochen wird, aber nicht röchelt, zu der Vorſtellung des Todes brauchen können .....“ „Soll man dieſe Vorſtellungen,“ heißt es von denen, welche durch vollkommene Natürlichkeit verletzen, „aber ganz unterdrücken? Wenn man ſie, ohne Mißvergnügen zu erwecken, nicht völlig nachahmen kann; ſo kann man ſie auch nicht weglaſſen, ohne den Menſchen die lebhafteſten Vorſtellungen zu rauben.“

Mendelsſohn bekannte ſich in dieſer ſchwierigen Streitfrage zu folgender Anſicht: „Die Vorſtellungen der Furcht, der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. ſ. w. können nur Unluſt erregen, inſoweit wir Übel für wirklich halten. Dieſe können alſo durch die Erinnerung, daß er (sic!) ein künſtlicher Betrug ſei, in angenehme Empfindungen aufgelöſt werden.“ — Der 83. Litteraturbrief unterſcheidet in der Wiedergabe des Trauerſpiels den Ekel und den höchſten Grad des Entſetzens: „Jener mißfällt nicht nur auf der Schaubühne, ſondern auch in Beſchreibungen und poëtiſchen Schilderungen, und kann niemals eine Quelle des Erhabenen abgeben. Das Entſetzliche aber kann der Dichter in ſeinen Schilderungen ſo weit treiben, als er immer will, und er wird unſer Lob verdienen; denn er wird deſto erhabener, je heftiger er uns erſchüttert. Nur die körperliche Vorſtellung auf der Schaubühne, die Pantomime des Trauerſpiels, muß das Entſetzen mäßigen, wenn ſie die Zuſchauer nicht mehr beleidigen als vergnügen will.“ Anders freilich ſtehe es mit der rein-pantomimiſchen Aufführung, wofür Mendelsſohn die „Eumeniden“ zitiert, deren Eindruck Cahuſac in der Encyclopédie française ſchildert. — „Der höchſte Grad des Entſetzlichen war hier zugleich der höchſte Grad des Erhabenen“, ſagt Mendelsſohn: im Sinne alſo des dichteriſchen Gedankens, der ſtumm in einer pantomimiſchen Darſtellung der

Eumeniden ſelbſt liege. Wo Dichtung und körperliche Vorſtellung aber nicht zuſammenfallen, wie in dem Trauerſpiel (die „Eumeniden"), dort würde das Erhabene ohne Mäßigung der Pantomime nur herabgeſetzt werden. Dieſe erhält im 84. Litteraturbrief den Platz einer Hülfskunſt auf der tragiſchen Bühne; wenn ſie nämlich die Aufmerkſamkeit zu ſtark auf ſich zieht, ſo ſtöre ſie den „angenehmen Betrug" mehr, als daß ſie ihn fördere. Mendelsſohn ſtellte ſich mit dieſem Urteil in ſchroffen Gegenſatz zu Diderot und trug wohl auch auf dieſe Weiſe dazu bei, daß Leſſing dem Franzoſen nicht bis zu dem äußerſten Zugeſtändnis an die Freiheit des Schauſpielers folgte. — Endlich äußert ſich der Philoſoph ganz im Sinne Schlegels über den Tod auf der Bühne: „Die äußerliche Handlung eines Sterbenden z. B. muß nur der Vorſtellung, die wir vom Sterben haben, nicht widerſprechen. Durch ein gelindes Kopfneigen, durch eine matte, unterbrochene Stimme kann ſie der Einbildungskraft zu Hülfe kommen, die jetzt in der größten Bereitwilligkeit iſt, ſich betrügen zu laſſen. Das Hauptwerk aber, den größten Antheil an dem Betruge, muß ſie der Poëſie überlaſſen, die in dem Trauerſpiele die herrſchende Kunſt iſt. Sobald der Sterbende röchelt, ſchäumt, die Augen verdreht, und die Glieder verzuckt, verdunkeln dieſe gewaltſamen ſinnlichen Handlungen durch ihre Gegenwart alle Täuſchungen der Dichtkunſt. . . . ." Das Schreckliche, das Wunderbare, das Ungeheure, das Niedrige ſollen aus der Pantomime des Trauerſpiels entfernt werden. Aber mit ſcharfem Blick für die Forderungen der Shakeſpeareſchen Dramatik an die Schauſpielkunſt eilt Mendelsſohn der theatraliſchen Äſthetik ſeiner Zeit in dem Urteil voraus: „Je größer die Gewalt iſt, mit welcher der Dichter durch die Poëſie in unſere Einbildungskraft wirkt, deſto mehr äußerliche Aktion kann er ſich erlauben, ohne der Poëſie Abbruch zu thun; deſto mehr muß er anwenden, wenn er die Täuſchungen ſeiner Poëſie mäßig unterſtützen will." Dieſes Wort, das auch den Darſtellern Shakeſpeares gilt, und die Lehren ſchauſpieleriſcher Mäßigung ergaben das Prinzip: Die Pantomime wächſt mit der Stärke des dichteriſchen Accentes und tritt zurück nach dem Maß ſeiner Schwäche. — Wie richtig aber Mendelsſohn auch den Dichtern der „Sturm- und Drang-Periode" vorausfühlte, ergiebt das geſteigerte Bedürfnis, die Handlung mit Angaben für den Schauſpieler zu unterſtützen.

Daß Lessing einmal die ästhetischen Anschauungen Mendelssohns teilen würde, ließ schon ein wichtiger Brief an Nicolai vom 2. April 1757 voraussehen, worin es heißt: „Ist die Nachahmung nur dann erst zu ihrer Vollkommenheit gelangt, wenn man sie für die Sache selbst zu nehmen verleitet wird, so kann z. E. von den nachgeahmten Leidenschaften nichts wahr sein, was nicht auch von den wirklichen Leidenschaften gilt. Das Vergnügen über die Nachahmung als Nachahmung ist eigentlich das Vergnügen über die Geschicklichkeit des Künstlers, welches nicht anders als aus angestellten Vergleichungen entstehen kann." Vorsichtiger hätte Lessing sich kaum ausdrücken können. Er weiß die Nachahmung zu schätzen, welche sich mit der Natur deckt, und doch fordert er sie nicht; sie ist ihm an sich Gegenstand des Vergnügens und Maßstab für den Künstler: je nach ihrem größeren oder geringeren Wert von Wirksamkeit. — Das Häßliche aber darf sie nicht wie die rohe Natur zeigen; die Malerei der Geberdensprache, lehrt später der Hamburger Dramaturg, ist auch dem Gesetz der Mäßigung unterworfen. Die Wut z. B. wird der Schauspieler nicht mit äußerster Anstrengung der Stimme, mit den gewaltsamsten Geberden, mit Geschrei und „Contorsionen", wie Lessing sagt, zur äußersten Illusion bringen. Die Pantomime darf nicht bis zum Ekelhaften getrieben werden. Natürlich soll der Darsteller das Feuer in seiner Geschwindigkeit nicht dämpfen, aber es genügt, wie Lessing uns zwischen den Zeilen lesen läßt: ein Beben des inneren Menschen unter dem scheinbar echt empfundenen Affekt. Das ist eine Lehre, die verallgemeinert den Schauspielern aller Zeiten unablässig in der Praxis vorzuführen wäre, denn die Mehrzahl weiß nicht, mit einfachen aber innerlichen Mitteln zu wirken. Diese greifen weit tiefer als solche, denen man die physische Anstrengung des produzierenden Künstlers anmerkt. — Wie endlich Lessing über den Tod auf der Bühne dachte, das erklärt die Hamburgische Dramaturgie im 13. Stück, welches vom Sterben der Sara Sampson handelt: „Madame Henseln starb ungemein anständig, in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus;

ſie kniff den Rock, der um ein Weniges erhoben ward und gleich wieder ſank; das letzte Aufflattern eines verlöſchenden Lichts, der jüngſte Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer dieſe Feinheit in meiner Beſchreibung nicht ſchön findet, der ſchiebe die Schuld auf meine Beſchreibung; aber er ſehe ſie einmal!“ Kein Zeugnis könnte beredter Leſſings Geſchmack zur Anſchauung bringen, der ſich hier in ſo ſeltſamem Kontraſte zwiſchen dem Sinn für das Schöne und der Begeiſterung für das Wahre kundgiebt.

Das Jahr 1760 hatte Leſſing als Sekretär des Generals Tauentzien nach Breslau gerufen. Die Zeit der Vorbereitung zu „Minna von Barnhelm“ zog herauf. Leſſing ſtudierte das „Theater des Herrn Diderot“, woran ſich ſein Geſchmack fortbildete. In der Zeichnung der Charaktere ging er über das Muſter des Franzoſen hinaus. Man hat mit Recht darauf hingewieſen, daß Diderot nur Standescharaktere zeichne, während Leſſing individueller verfahre. Er ſelbſt wirft dem „Natürlichen Sohn“ Einförmigkeit der Charakteriſtik vor*). Die Pſychologie des deutſchen Dichters vertiefte auch die Schauſpielkunſt und ließ ihre Aufgaben wiederum durch „Minna von Barnhelm“ (1763) wachſen. Gleichzeitig mit Leſſings Dramatik hob ſich die darſtellende Kunſt; ſchon ſeine Zeit erkannte dieſe Thatſache, denn, als Koch in Berlin (1772) „Emilia Galotti“ aufführte, ſchrieb Nicolai an Leſſing: „Es iſt, als wenn ſich in Spieler und Zuſchauer ein neues Leben ergöſſe, wenn ein neues Stück von Ihnen auf die Bühne kommt.“ Dieſe bildende Kraft, welche aus Leſſings Stücken auf den Schauſpieler wirkte, erreichte im „Nathan“ ihren Höhepunkt, wo die Sprache mit unvergleichlicher Natürlichkeit zwiſchen Poeſie und Proſa ſtehend für die reproduzierende Kunſt des Darſtellers einen ewigen Reiz behält.

Das „Theater des Herren Diderot“ nahm weniger auf Leſſings Dramatik Einfluß, als es ſeiner theatraliſchen Äſthetik eine beſtimmte Richtung gab. Erich Schmidt weiſt in ſeinem Aufſatz „Diderot und Leſſing“ [25]) mit beſonderem Nachdruck darauf hin, daß beide nicht Syſtematiker waren. Diderot war es durchaus nicht: „Ariſtoteles verzeihe mir, aber es iſt ein verfehltes kritiſches Verfahren, ausſchließliche Regeln aus den vollkommenſten Werken zu deducieren, als wären die Mittel zu gefallen nicht un-

*) Hamburgiſche Dramaturgie, 85. Stück.

endlich; die Regeln haben aus der Kunst eine Routine gemacht, und ich weiß nicht, ob sie nicht mehr schädlich als nützlich gewesen sind." Dieses Wort Diderots bezieht sich insonderheit auf die dramatische Kunst, und die ihm zugrunde liegende Anschauung hat auch seine Theorie für Schauspieler gebildet. So ist es erklärlich, daß ihr die Regelstrenge und der Zwang des Systems fehlt. — Lessing ist der dem Aristoteles verwandtere Geist: Die Regel gilt ihm mehr als Diderot, und die Logik des Philosophen verrät bei Lessing Neigung zur Abstraktion; sie spielt sogar in systematischen Ansätzen, wie z. B. das Fragment „Der Schauspieler" oder die spätere Lehre über die Äußerung „moralischer Betrachtungen" zeigen*). Gewiß aber bewirkte Diderots Einfluß, daß Lessing sich nicht tiefer in das Dunkel systematischer Gebäude verlor. Dieses Verdienst hat namentlich Diderots „Brief über die Taubstummen", eine Schrift, welche Lessing sofort nach ihrem Erscheinen übersetzte[26]; ihre Lehren über die Geberdensprache, welche später der Hamburger Dramaturg verwertete, streben die moderne Freiheit an.

Lessings I. Vorrede zu dem „Theater des Herrn Diderot" (1760) rühmt seinen Neuerungen Genie und Geschmack nach und begrüßt einen „denkenden Kopf, der . . . neue Pfade durch unbekannte Gegenden zeichnet". — „Ich möchte wohl sagen, daß sich, nach dem Aristoteles, kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben hat als er." Lessing selbst fand also in Diderot den Geist des Aristoteles wieder und zwar auf dem Gebiet der theatralischen Ästhetik, obwohl sich Diderot gerade dort gegen den Griechen richtete. Diesen Vergleich erklärt die Thatsache, daß Lessing in Diderot den strengen Philosophen überschätzte. Für die unklare Schwärmerei des Phantasten, der oftmals die Verständlichkeit seiner Ästhetik gefährdet**), hatte Lessing keinen Blick; er sah in Diderot nur den eifrigen Vorkämpfer der Aufklärung auf dem Schauplatz der Bühne, und die gemeinsame Sache machte ihn zum milden Richter. Nur in der Besprechung der 'Bijoux indiscrets'***), worin beide als Gegner der französischen Klassicität übereinkommen, rügt Lessing eine „Verirrung" ihres Verfassers;

*) Hamburgische Dramaturgie, 3. Stück.

**) Das Urteil über Diderot vervollständigt Alfred Michiels: „Histoire des idées littéraires au XIXe siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs." Paris 1842.

***) Hamburgische Dramaturgie, 85. Stück.

dort vermißt er einmal den „klaren lautern Diderot". — Ihn also suchte und las der Hamburger Dramaturg, und so erklärt sich die II. Vorrede zum „Theater des Herren Diderot" (1781); in dieser spricht Lessing seine Freude über den Nutzen der eigenen Übersetzung aus und sagt: „So sehe ich nicht, warum ich mich einer Anforderung weigern sollte, die mir Gelegenheit giebt, meine Dankbarkeit einem Manne zu bezeugen, der an der Bildung meines Geschmacks so großen Antheil hat. Denn mag es mit diesem auch beschaffen sein, wie es will: so bin ich mir doch zu wohl bewußt, daß er ohne Diderot's Muster und Lehren eine ganz andere Richtung würde bekommen haben. Vielleicht eine eignere: aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufriedener gewesen wäre."

Inzwischen hatte eine große Gefahr die allgemeine Entwicklung der deutschen Schauspielkunst bedroht: der siebenjährige Krieg. Ohne Frage war die Herausbildung einer Ästhetik der Schauspielkunst Ursache, daß dieser Krieg ihre Blüte nicht brach. Wohl griff er hemmend in ihre praktische Entwicklung ein, aber zermalmende Kraft hatte er nicht. Man darf seine Wirkung nicht so beurteilen, daß der materielle Schade allein ins Gewicht fällt; auch die Thatsache verlangt Rücksicht, daß die junge Kunst von ihrem geistigen Leben nichts einbüßte, dessen Feuer die stille Arbeit denkender Männer schürte und erhielt. So wenig praktischen Wert man einer Theorie der Schauspielkunst zuschreiben mag, nie trat ihr Nutzen klarer zu Tage, als nach dem siebenjährigen Kriege, weil es damals gerade darauf ankam, daß auch die Bühne auf den Besitz einer Ästhetik pochen durfte. Dieser gab ihr ein Ansehen, gegen welches die Nation sich doch nicht mehr verschließen konnte, während es gewiß ist, daß eine recht- und würdelose Kunst nach diesem Kriege auf Förderung nicht den geringsten Anspruch gehabt hätte. — Weniger in einzelnen Thatsachen von praktischer Evidenz muß man den Erfolg der Bemühungen suchen, welche der theoretische Sinn des vorigen Jahrhunderts für die dramatische Kunst an den Tag legte, als in seiner Gesamtwirkung: Weitschauende Geister ließ er die junge Kunst auf eine Entwicklungsstufe emporheben, wo auch sie das Licht der ästhetischen Reife traf, das jenes Zeitalter über die bildenden Künste verbreitete.

Der Krieg hatte die großen Wandertruppen überhaupt nicht lahm gelegt, und so erhob sich die Praxis der deutschen Schau-

ſpielkunſt während der folgenden Zeit um ſo leichter; ihre Entwicklung ſeit der Mitte des Jahrhunderts erweiſt es aus ſich ſelbſt: Wir treten der Wirkſamkeit Leſſings näher, welche ihn in enge Verbindung mit der Praxis brachte, und begrüßen zunächſt die Truppe Schönemanns in Mecklenburgiſchen Landen wieder. Was ſie ohne Gottſched leiſten könne, war die Frage, mit der wir ſie vor den Thoren Leipzigs verließen. Nach mancherlei kreuz- und quer-Zügen trat Schönemanns Truppe ſeit 1753 zu Roſtock und Schwerin in ihre wichtigſte Epoche. An dieſe knüpft ſich die Kunde von der erſten „theatraliſchen Akademie", deren Entſtehung für immer mit Ekhofs Namen verbunden iſt. Die erſte Nachricht von ihr gab W. A. O. Reichards Gothaiſcher Theaterkalender (1779). Dieſen benutzte Joſeph Kürſchner zu einem Aufſatz über Ekhofs Unternehmen [27]), und eine ähnliche Wiederholung der Sitzungsberichte bietet H. Devrient in ſeinem „Schönemann" [28]). — Die Tagebücher der Akademie, welche Reichard zuerſt auffand, ſprechen ſchon für ſich, ſie laſſen Weſen und Zweck des Unternehmens ohne jeden Kommentar erkennen. Es bedarf auch hier nur einer Prüfung der Aufgaben, welche ſich die Akademie ſtellte, um ihre hiſtoriſche Bedeutung in der Entwicklung der Schauſpielkunſt zu erkennen: Im 15. Artikel der Originalberichte findet ſich das Programm der Akademie. Es plant Vorleſungen der Schauſpiele, welche geſpielt werden ſollen, gründliche Unterſuchungen der Charaktere und Rollen, vernünftige Überlegung: wie ſie geſpielt werden können und müſſen, endlich die Kritik ſtattgefundener Vorſtellungen. In dieſen Punkten blieb das Unternehmen noch ganz auf dem Boden einer praktiſchen Kunſtpflege, die ſogar als Muſter einer ſolchen anzuſehen wäre. Ekhof überſpannte jedoch ſeine Forderungen, und die Abſicht, Schauſpielern durch die Theorie einen höheren Begriff von ihrer Kunſt aufzudrängen, war eine unglückliche Spekulation. Dramatiſche Litteratur ſollte ſtudiert, pſychologiſchen Erörterungen Zeit gegönnt und Äſthetik getrieben werden, damit man, wie es in Ekhofs Programm-Rede heißt, die „Urſachen" von allem einſähe und nichts ohne „hinlänglichen Grund" rede und thue! Hier ſpricht der Geiſt des Jahrhunderts aus Ekhofs Munde; aber ſein Idealismus ging zu weit, er mußte Widerſpenſtigkeit und Spötterei hervorrufen. „Ich war ein Menſch, als ich ſie ſtiftete" — ruft Ekhof ſeiner Akademie nach, und doch war er weniger ſchwach, als er ſelbſt es glaubte. Seine Lehren

über eine natürliche Schauſpielkunſt drangen doch in die breite Maſſe der Standesgenoſſen; ſeine Ermahnungen zu edler Kunſtpflege fanden Einſicht bei den Auserwählten. Ekhofs Lehren und Vorſchläge machten Schule.

Die Entwicklung einer „Schule" des Schauſpiels ſeit Ekhof geſchah in verſchiedenem Sinne: einmal als Epoche machende Stilgattung und ferner als Wiederbelebung der erſten Theater-Akademie. — Das Streben, nach einer gewiſſen Tendenz alle Kräfte einer Bühne zu vereinigen, ging von Ekhof zunächſt auf die Wandertruppen über, ſodann bildeten ſich beſtimmte Muſterſchulen in Hamburg, Wien und Mannheim aus, zuletzt die Norddeutſche Schule mit ihrem Hauptſitz zu Berlin *). Gründer dieſer Schulen waren große Schauſpieler und Dramaturgen; überall findet ſich ihre gemeinſame Wirkſamkeit: Ekhof und Leſſing beginnen in Hamburg; Schröder macht Schule in Wien; Beil, Beck und Iffland geben mit Dalberg der Mannheimer Bühne Stil. Die Schauſpielkunſt des 19. Jahrhunderts zehrt zunächſt weiter von Ekhof, Schröder und Iffland, unterwirft ſich dem Geiſte Tiecks und ſchwört zuletzt auf Laube und Dingelſtedt.

Die Schauſpielſchule in dem eigentlichen Sinne der Ekhofſchen Akademie nahm verſchiedene Formen an, folgte aber in jeder dem Bedürfnis, die ſchauſpieleriſche Jugend nach den Grundſätzen Ekhofs und Leſſings zu erziehen; nur Goethe zog ihnen ſpäter in Weimar ſeine eigenen Intentionen vor. — Als Kaiſer Joſeph den Wiener Schauſpieler Joh. H. Fr. Müller auf eine theatraliſche Studienreiſe ausſchickte, beſuchte dieſer auch Leſſing in Wolfenbüttel. Die Errichtung einer Theater-Philanthropie kam zur Sprache, und Leſſing äußerte ſich, wie aus dem Tagebuche [29]) des Schauſpielers hervorgeht: „Jede Kunſt muß eine Schule haben, in der früheſten Jugend durch gute Grundſätze vorbereitet und geleitet werden. Nur dadurch, durch eifriges Studieren und mühſamen Schweiß erwirbt ſich der darin gebildete Schauſpieler das Recht auf die Achtung und Ehre ſeiner Zeitgenoſſen. — Durch Jahrtauſende hat es die Erfahrung bewieſen, daß die erſte Grundlage der Erziehung den Charakter des Menſchen für die Zukunft beſtimmt. Dieſe Eindrücke ſind unvertilgbar und ihr Einfluß wirkt durch's ganze Leben. Alle Empfindungen, Leidenſchaften,

*) Von einer Weimarer Schule iſt hier mit Abſicht noch nicht die Rede.

Neigungen und Fähigkeiten müssen in ihrem ersten Keime geleitet werden, wo das weiche unbefangene Herz noch jeder Biegung gehorcht." — Über die ersten Versuche einer Organisation von Theaterschulen berichtet schon Ed. Devrient*). Es war namentlich im Beginn des 19. Jahrhunderts viel von ihr die Rede, ohne daß in Wirklichkeit etwas für sie geschah. Ein königliches Konservatorium für Schauspielkunst plante zunächst Friedrich Wilhelm IV., aber errichtet wurde es nicht. Nur private Anstalten traten allmählich hervor; einzelne Lehrer verpflichteten sich diesen oder wirkten auf eigene Faust mit mehr oder weniger Berechtigung, doch oft mit gutem Resultat. Erst die neuere Zeit hat der dramatischen Kunst königliche Konservatorien geschenkt. Durch sie wurden die Ideale des Altmeisters Ekhof wenigstens zum Teil erfüllt, und die Errichtung einer wirklichen Professur stellte die Schauspielkunst ihrer äußerlichen Würde nach den bildenden Künsten zur Seite. Einen Vorteil aber von tieferem Gehalt errang die Schauspielkunst damit nicht. Nur der Schutz des Staates hätte ihr den Platz einräumen und die Pflege gewähren können, welche sie in Lessings Sinne zu beanspruchen hatte.

Mochte die erste theatralische Akademie auch schnell ein trauriges Ende nehmen**) — sie war eine bedeutende Erscheinung und im Sinne damals herrschender Absichten auf die Hebung der Schauspielkunst: ein Vorspiel zur „Hamburger Entreprise". Wenige Jahre nach ihrem kurzen Dasein erfolgte auch die Auflösung der Schönemannschen Truppe (1758). Leichtsinn und Interesselosigkeit des Prinzipals, nicht die Einwirkung des Krieges, waren die Ursache. Vortrefflich dagegen hielt sich Koch während der Jahre 1758—64 in Hamburg; er übernahm die Leitung der Schönemannschen Truppe, deren Reste ihm Ekhof nach kurzem Aufenthalt bei Schuch selbst zuführte. Später ging Koch nach Sachsen zurück, wo Döbbelin die Kriegsjahre wacker überstanden hatte. Ekhof jedoch blieb in Hamburg bei Ackermann, und dort bereitete sich nun der erste Versuch der Gründung eines Nationaltheaters vor. Auch Joh. Fr. Löwen hatte sich in Hamburg eingefunden, und so vereinigte das Schicksal diese Männer von neuem, welche einst unter Schönemann Gottscheds Ruf nach Leipzig gefolgt waren.

*) „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" Bd. II, S. 324, Bd. III, S. 326, 327.

**) In Hamburg 1754.

Sie waren inzwischen praktisch und theoretisch für die Entwicklung einer natürlichen Schauspielkunst eingetreten. Ackermann zog, nachdem er Leipzig verlassen hatte, kreuz und quer durch den Norden Deutschlands und faßte in Braunschweig ziemlich festen Fuß. Als er nach Hamburg kam, zählte seine Truppe bereits Schauspieler zu Mitgliedern, deren Kunst die Theatergeschichte als „Hamburger Schule" ansieht. Ihr Geist war die reine Natur, welche vor Lessings praktischem Eingriff schon so weit vorbereitet war, daß die übliche Bezeichnung Ackermanns als Vater der modernen Schauspielkunst eine gewisse Berechtigung hat. Auch Ekhof erhielt diesen Namen; er wurde jedoch in weiterem Sinne Vater des modernen Theaterwesens, dessen Organisation im Grunde von ihm ausging. Ackermann war nur Gründer der natürlichen Darstellungskunst selbst. Nach ihm bildeten sich zunächst Sophie Schröder, seine Gattin, deren Töchter Charlotte und Dorothea, sowie der junge Fr. L. Schröder. Dieser und seine Mutter erzogen die heranwachsende Generation. Charlotte Ackermann erinnert bereits in ihrer lieblichen Natürlichkeit an Christiane Neumann, Goethes Euphrosyne. Sie starb wie diese zu jung. Boek, eines der ersten realistischen Talente, erhielt bei Ackermann seine Ausbildung, und wenn Ekhofs natürliche Kunst Lessing entzückte und belehrte, so vermochte sie es als Frucht der Ackermannschen Lehre, denn ihm gelang es erst, Ekhof die letzten Unarten pathetischer Vortragsweise abzugewöhnen. Wiewohl dieser schon in seiner theatralischen Akademie auf natürliche Darstellung gedrungen hatte, war er bei seinem Erscheinen in Hamburg doch selbst noch nicht ganz von der französischen Schule frei. Ackermann aber gewann Einfluß auf ihn, und das gemeinsame Interesse französischer Gegnerschaft machte ihr Schaffen zur günstigen Vorbedingung der späteren Wirksamkeit Lessings. — Ackermann und Ekhof waren nur praktisch thätig, Löwen aber wandte sich auch der Theorie zu. Er schrieb im Sinne der Ekhofschen Akademie seine „Kurzgefaßten Grundsätze von der Beredtsamkeit des Leibes" (1755). Die Natürlichkeit, welche Löwens Mimik anstrebt, beweist, daß ihr Verfasser durch Ekhof Anregung erfahren hat; er legt jedoch auf den Begriff der Schönheit auch noch viel Gewicht. Die Theorie Löwens erklärt also die Mittelstellung, welche ihm Danzel zwischen Gottsched und Lessing anweist. Auch Löwen ist, wie anfänglich Lessing, in dem Irrtum befangen, daß Hogarths

Gesetze von der Schönheit Schauspielern Anmut in der Bewegunng verleihe. Anderseits weist er Francisco Riccobonis Lehre über die Bewegungen der Arme und Hände zurück, wie Löwen überhaupt alle Pedanterie in der Darstellung verpönt; um so auffälliger ist seine Sympathie für Hogarth. — Der Plan, eine Übersetzung von J. J. Dorats Gedicht über die Deklamation nebst einem Katechismus für Schauspieler zu liefern, blieb unausgeführt; dagegen schrieb Löwen eine Geschichte des deutschen Theaters (1766), welche als Quellenwerk den Ruf ihrer Unzulänglichkeit verdient, aber interessante Gedanken über eine theatralische Akademie, den Unterricht und die Gründung eines Nationaltheaters enthält. Im Vorwort heißt es, das Buch sei für Schauspieler geschrieben, und von diesem Gesichtspunkt aus verdient es auch Beachtung. Da die künstlerische Reformidee des Werkes in Löwens „Erster Ankündigung" des Hamburger Nationaltheaters wiederkehrt *), so wird sie besser in der zweiten Durchführung betrachtet.

Es trifft nicht ganz zu, wenn Danzel behauptet, daß die Vorschläge für die Aufhebung der Prinzipalschaft und Gründung eines Nationaltheaters von Löwen ausging. Diese Ideen waren seit Joh. El. Schlegels Auftreten schon herrschende geworden und fanden durch Löwen nur einen neuen und bestimmteren Ausdruck. Das deutsche Nationaltheater schien ihm in erster Linie Originalschauspiele statt Übersetzungen, Lustspiele deutschen Charakters statt französisierender zu verlangen. Eine Akademie aber im Sinne Ekhofs sollte die praktische Ausübung der Schauspielkunst und ihr deutsches Wesen fördern; die Schweriner und Rostocker Sitzungen sollten in Hamburg wieder aufleben. Zur Belehrung für Anfänger wurden folgende Schriften ausgesucht: Löwens „Kurzgefaßte Grundsätze der körperlichen Beredtsamkeit", Dorats „Essai sur la Déclamation tragique" und die „vortrefflichen theatralischen Auszüge Lessings aus den besten Werken der Ausländer" [30]). „In diesen Vorlesungen," heißt es, „sollen diejenigen, die sich der Bühne widmen, von den ersten Anfangsgründen der Kunst an, durch das ganze dramatische Feld geführt, und mit den Geheimnissen dieser wichtigen Kunst bekannt gemacht werden. Den theoretischen Unterricht wird man ihnen durch Beispiele unserer besten Acteurs erläutern lassen; und da sie vornehmlich dereinst in dem

*) Ostern 1767.

Spiele [!] der Leidenſchaften die Seele der ganzen Action ſetzen müſſen, ſo wird es eins von den Hauptgeſchäften dieſer theatraliſchen Vorleſungen ſein, ſie mit der wichtigen Lehre der Affekten bekannt zu machen, und überhaupt nichts zu vergeſſen, was nur irgend zu den feinſten Nüancen dieſer ſchweren Kunſt gezählt werden kann." — Löwens Ankündigung macht auch ernſte Vorſchläge zur Hebung des Schauſpielerſtandes, welche geeignet waren, auf ſeine künſtleriſche Leiſtungsfähigkeit wohlthuende Rückwirkung auszuüben: Den Genuß eines angemeſſenen Jahrgehaltes, eine anſtändige und lebenslängliche Verſorgung, worin ſich zum erſten Male die Idee unſerer heutigen Bühnengenoſſenſchaft äußert, und endlich die Wahl geiſtig und moraliſch gebildeter Menſchen zu Darſtellern der nationalen Bühne. — In dem Organ des beſtehenden Schauſpielweſens erkennt Löwen die Prinzipalſchaft als Wurzel alles Übels. Er wirft den Prinzipalen ſchlechte Kenntniſſe, auf der einen Seite Geiz, auf der andern Verſchwendung vor. „Der Fürſt oder die Republik ſollen ſelbſt das Direktorium führen, d. h. einen Mann wählen, welchem, begabt mit einer feinen Kenntnis der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften, die Annahme der Schauſpieler, die Wahl der Stücke und die ganze Polizei des Theaters, ohne daß er ſelbſt Schauſpieler wäre, überlaſſen würde." Das war Schlegels Idee, nur präziſer und, man könnte ſagen — moderner ausgedrückt. Der Gedanke einer Loslöſung der Bühnenleitung von der Praxis des Schauſpielers, welcher gegenwärtig ein ſo eminent reger geworden iſt, kann alſo nicht den Anſpruch auf Neuheit machen.

Löwen ſucht in der „Erſten Ankündigung" die Orte, wo ſeine Ideen Verwirklichung finden könnten. Wien, Hamburg und Berlin kommen in Frage. Mit Begeiſterung deutet er auf Berlin als den Ort hin, wo ein mächtiger König und kritiſch begabte Männer ſäßen: Er denkt an Leſſing und zeitgenöſſiſche Kenner der Schauſpielkunſt, welche ſpäter die Bahn des Hamburger Dramaturgen wandelten. — Die Gründung eines Konſortiums von Geldmännern lenkte die praktiſche Wahl zunächſt auf Hamburg, um den erſten Verſuch einer Nationalbühne zu wagen. Löwen wurde Direktor, er ſelbſt gab den Anlaß zu Leſſings Berufung als Dramaturg; er kam und fand den Stamm der Ackermannſchen Geſellſchaft vor.

Die künſtleriſche Stütze der Hamburger Entrepriſe war

Konrad Ekhof [31]). In dem deutſchen Schauſpieler wiederholt ſich noch einmal der Werdeprozeß des Franzoſen Baron. Auch Ekhof iſt der Repräſentant einer Übergangsperiode. Deklamator in ſeiner Jugend, beſonders als Darſteller von Helden des franzöſiſchen Dramas, wußte er doch ſchon den Alexandrinern Leben einzuhauchen. Wenngleich er ſie noch hörbar ſkandierte, ſo war doch die Art ſeines Vortrages eine ſolche, daß man die Reime, welche ſo lange dem Ohre geſchmeichelt hatten, in einer natürlichen Behandlung ohne den üblichen Singſang auf einmal „barbariſch" fand. Gerade die Wirkung, welche Ekhof trotz des ſteifen Versmaßes erzielen lernte, wies darauf hin, wie elend die Sprache unſerer dramatiſchen Dichtung war. Die Einſicht für dieſe Thatſache konnte nicht ſpurlos vorübergehen, und gewiß ſind die Stimmen, welche ſeit der Mitte des Jahrhunderts nach anderen Verſen oder Proſa riefen, auch durch Ekhofs Sprechweiſe angeregt worden. Je älter und reifer er wurde, deſto mehr gab Ekhof das klaſſiſche Pathos auf und begann in ſeinem Vortrag die Stilgattungen zu ſcheiden. Gewannen in der franzöſiſchen Tragödie ſelbſt gleichgültige Dinge noch Würde und Majeſtät in ſeinem Munde, ſo fand er für das bürgerliche Drama doch ſchon die Töne überzeugender Natürlichkeit. „Innerlichkeit, Feuer und Einſicht" ſind die Eigenſchaften, welche die Hamburger „Unterhaltungen" dem großen Schauſpieler nachzurühmen wiſſen, ein Urteil, mit dem ſich Löwens Anſicht deckt, wenn er ſchon 1755 an Ekhof die Verſe richtet:

„Du zeigſt im Trauerſpiel, was wenigen gelinget,
Die Kunſt ſei die Natur, die man in Regeln zwinget.
Von der Natur geführt, werd' ich mich ſtets bemühn,
Der Menſchen Leidenſchaft die Larve abzuziehn."

Die Einſicht, welche die Kritik der Hamburger „Unterhaltungen" Ekhof zuerkennt, zwang ſeine eigene Natur in „Regeln" und gab in der Zeit der Hamburger Entrepriſe ſeiner künſtleriſchen Individualität noch ein gewiſſes Gepräge von Lehrhaftigkeit. Dieſer Umſtand mag auch ſeinen Biographen Kürſchner zu dem Urteil beſtimmt haben, Ekhofs Kunſt beruhe auf Studien, Talent und Routine, und niemals ſei er ganz Naturaliſt*) geweſen. Letzteres trifft nicht zu, denn Ekhof reifte in ſeinem Alter zu einem völlig natür-

*) Naturaliſt, d. h. hier nur: ein natürlicher Schauſpieler.

lichen Schauſpieler aus, dem die Einfachheit als das Ideal der Tragödie galt. Oft ſprach er, wie die zeitgenöſſiſche Kritik berichtet, ſogar zu natürlich, verletzte die Würde ſeiner Rolle und erregte Gelächter. So ſtellt ſich Ekhofs letztes Wirken wie eine Ironie auf die theoretiſchen Beſtrebungen ſeiner Jugend dar; ſein Spiel ſprach oft jeder Regel Hohn, weil das Genie die Zügel ſchießen ließ.

Was jedoch von dauernd vorbildlichem Wert an der Kunſt des großen Schauſpielers geblieben war, zeigt die „Hamburgiſche Dramaturgie". Aus der rückhaltloſen Art, mit welcher Leſſing Ekhofs belehrenden Einfluß anerkennt, ergiebt ſich, daß ſo manche Regel, ſo manche feinſinnige Beobachtung ſeiner theatraliſchen Äſthetik aus dem Spiel dieſes Künſtlers hervorging. Wenn Leſſing im II. Stück der „Dramaturgie" ſagt: „Ein ihm ganz eigenes Talent iſt dieſes, daß er Sittenſprüche und allgemeine Betrachtungen, dieſe langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anſtande, mit einer Innigkeit zu ſagen weiß, daß das Trivialſte von dieſer Art in ſeinem Munde Neuheit und Würde, das Froſtigſte Feuer und Leben erhält", ſo kündet ſich hierin eine Wiederaufnahme jener Reflexionen über den Ausdruck des „philoſophiſch Erhabenen" an, welche Leſſing und Mendelsſohn ſchon im Ausgang der fünfziger Jahre beſchäftigten*). Der Hamburger Dramaturg löſt dieſe Frage endlich auf Grund pſychologiſcher Beobachtung mit einem techniſchen Rat für die Schauſpieler: „In ruhiger Situation muß die Seele durch die Moral**) ſich gleichſam einen neuen Schwung geben wollen." „In heftiger Situation muß ſie ſich von ihrem Fluge zurückholen." Das ſind pſychologiſche Grundſätze, deren praktiſcher Wert für den Darſteller unleugbar iſt, weil ſie ihm den ſeeliſchen Prozeß in jeder Art von Reflexion allgemeingiltig darlegen. Der erſte wird den Schauſpieler einen erhabenen und begeiſterten Ton finden laſſen, wenn ihn eine vernunftmäßige Betrachtung der Rolle aus paſſivem Zuſtand zur Thatkraft hinreißt, oder umgekehrt wird ſich der Schauſpieler mäßigen, wenn ſeine Reflexion Faſſung der Seele anſtrebt. Nur die intuitive Erkenntnis an Ekhofs Muſterſpiel konnte die Lehre ergeben, daß ſich im Falle der Selbſtbegeiſterung die Glieder

*) Dieſen Zuſammenhang ſchließt Leſſings geringſchätzende Kritik dichteriſcher Sentenzen nicht aus.

**) Jede allgemeine Betrachtung von philoſophiſchem Wert.

ſofort bewegen, Miene jedoch und Auge nur langſam aus dem Zuſtande der Ruhe erwachen, daß aber die Glieder ſchnell ruhen, während Miene und Auge noch in Bewegung und Feuer die Spuren des Affektes behalten, ſobald die Vernunft eine Erregung bezwingen will. — Dieſe Erwägungen knüpfen ſich an Leſſings Kritik von Chronegks „Olint und Sophronia“; ſie wollen einem der ſtärkſten Mängel damaliger Deklamation abhelfen, in deren Feinheiten außer Ekhof nur wenige deutſche Schauſpieler eingedrungen waren, wie die Kritik der Hamburger „Unterhaltungen“ lehrt.

„Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht; man muß ebenſo wenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen ſcheinen“, lautet der Hauptſatz im dritten Stück der „Dramaturgie“, mit welchem Leſſing das Verſtändnis für die Wiedergabe allgemeiner Betrachtungen zu wecken ſuchte. Damit jedoch alles, was der Schauſpieler ſpricht, als „unmittelbare Eingebung der gegenwärtigen Lage“ erſcheine, fordert er einen „ununterbrochenen Fluß“ der Worte. Die Leichtigkeit des Sprechens iſt darunter verſtanden, welche den Eindruck der Natürlichkeit macht, während das Gegenteil eine „mühſame Auskramung“ des Gedächtniſſes verrät. In gleichem Sinne warnt Leſſing vor der Anwendung falſcher Accente; er verlangt den Ton der Überzeugung und macht es dem Darſteller deshalb zur Pflicht, jede Rolle verſtandesmäßig zu durchdringen.

Aber der Verſtand allein erſchöpft die Rolle nicht — „die Sprache aus der Fülle des Herzens“ will Leſſing nicht nur in der Wiedergabe ſentenziöſer Stellen, ſondern überall und immer hören, wenn er ſagt: „Der Schauſpieler, der eine Rolle nur verſteht, iſt noch weit entfernt, ſie zu empfinden. Die Seele muß ganz gegenwärtig ſein, ſie muß die Aufmerkſamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten.“ Für den Ausdruck der Empfindungen tritt das Beiſpiel Ekhofs in der Dramaturgie als das maßgeblichſte hervor. Unter allen ſeinen Rollen, die Leſſing beſpricht, war Orosman in Voltaires ‘Zayre’ die inſtruktivſte, weil ſie den Schauſpieler wie keine ähnliche zwang, von einer Gemütsbewegung in die andere überzugehen. „Er muß dieſen Übergang durch das ſtumme Spiel ſo natürlich zu machen wiſſen, daß der Zuſchauer durchaus durch keinen Sprung, ſondern durch ein paar ſchnelle, aber doch dabei merkliche Gradationen mit fortgeriſſen

wird.“ — In den Gegenſtand der ſchauſpieleriſchen Empfindung vertiefte ſich Leſſing mit beſonderer Aufmerkſamkeit für die Spielweiſe der Hamburger Darſteller. Der Vergleich ihrer Leiſtungen führte zu einer Beobachtung, welche in der „Dramaturgie“ den Ausdruck des Empfindens von körperlichen Bedingungen abhängen läßt. Dieſe Erkenntnis war für die Kritik der Schauſpielkunſt von großer Wichtigkeit. Leſſing ſagt über die Empfindung, ſie ſei, wo man ſie nicht ſieht, und ſei nicht, wo man ſie ſieht. Oft kann der Schauſpieler noch ſo viel empfinden, wir glauben ihm nicht, weil ihn etwa ſeine Geſichtsbildung zu einer Miene zwingt oder weil er einen Ton anſchlagen muß, womit wir ganz andere Geſinnungen und Leidenſchaften zu verbinden gewöhnt ſind. So hängt der Eindruck in der That von Erſcheinung und Organ des Darſtellers ab. Dieſer kann anderſeits von der innigſten Empfindung beſeelt erſcheinen und treibt doch nichts als die oberflächlichſte Nachahmung bedeutender Vorbilder. Von einem ſolchen Schauſpieler ſagt Leſſing: „Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben ſich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm geſammelt, nach denen er ſelbſt zu handeln anfängt und durch deren Beobachtung ... er zu einer Art von Empfindung gelangt, die ... in dem Augenblick der Vorſtellung kräftig genug iſt, wenigſtens etwas von den freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Daſein wir faſt allein auf das innere Gefühl zuverläſſig ſchließen zu können glauben.“ Leſſing gebraucht das Beiſpiel eines Zornigen und bemerkt, daß ein kalter Schauſpieler, der die Äußerungen des Zornes bei dem empfindenden Schauſpieler ſah, im Nachahmen von einem dunklen Gefühl des Zornes befallen wird, welches wiederum auf den Körper zurückwirkt und da auch „diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht blos von unſerm Willen abhangen; ſein Geſicht wird glühen, ſeine Augen werden blitzen, ſeine Muskeln werden ſchwellen; kurz er wird ein wahrer Zorniger zu ſein ſcheinen, ohne es zu ſein, ohne im Geringſten zu begreifen, warum er es ſein ſollte.“ In dieſer Ausführung Leſſings liegt auch eine Antwort auf die Frage: Giebt es eine Theorie der Schauſpielkunſt? Sie bildet ſich von ſelbſt heraus, wenn der Schauſpieler in der Praxis Regeln ſammelt, nach denen er handelt — und warum ſollte der Theoretiker ſie nicht fixieren?

Wie Leſſing, ſo wurde auch Mendelsſohn von Ekhof zur Reflexion über ſchauſpieleriſche Empfindung angeregt und zwar in

einem Aufsatz „Beantwortung einiger Fragen in der Schauspielkunst“ [32]). „Dieser Aufsatz,“ sagt Nicolai in der „Neuen Berliner Monatsschrift“ *), „ist ungefähr im Jahre 1774 geschrieben. Die Gelegenheit dazu gab, daß Eckhoff **), im Gespräch mit mir, behauptet hatte: Der Schauspieler müsse sich nicht in den wirklichen Affekt setzen, den er vorstellen solle, sondern müsse alles durch Kunst bewirken.“ Dieser Behauptung stand nach Nicolais eigenem Bericht die Thatsache entgegen, daß Koch einer jungen Schauspielerin die Rolle der Phädra versagte, weil er glaubte, sie habe selbst noch nie Liebe empfunden. Die gegensätzlichen Anschauungen Ekhofs und Kochs ergaben das Thema zu einer Disputation. „Dieser Aufsatz“, heißt es weiter von Mendelssohns Arbeit, „sollte nun bei unsern wöchentlichen Zusammenkünften Stoff zur Unterhaltung geben. In denselben war überhaupt nicht der Zweck, Entscheidungen zu finden, sondern Gründe und Gegengründe aufzusuchen, und so die Begriffe aller Art immer klarer und deutlicher zu machen.“ Sehr wahrscheinlich ist hier die Rede vom „Berliner Montagsklub“, welcher damals noch als ein „Freitagsklub“ fortbestand. — Diese Art, künstlerische Fragen zu behandeln, wie Nicolai hier angiebt, ist jedenfalls sehr fruchtbar, weil sie den Gegenstand von verschiedenen Seiten beleuchtet. Eine Ansicht, welche sich als Resultat von Betrachtungen aus verschiedenen Gesichtspunkten herausbildet, kommt der wahren Erkenntnis am nächsten, und so ist es um so mehr zu bedauern, daß von jenen Kunstgesprächen nur der Inhalt eines kurzen Aufsatzes hinterblieb. Mendelssohn beantwortet die Frage: Kann man durch Regeln, ohne innere Empfindung, ein guter Schauspieler werden? — ähnlich wie Lessing, indem er sagt: „Man kann es in gewissen Stücken durch Übung zu großer Fertigkeit bringen.“ Er fügt die Ursache hinzu: „Jede Bewegung unserer Gliedmaßen, die wir in ihre Teile auflösen können, kann auch vermittelst gewisser Regeln hervorgebracht und uns durch Wiederholung der Regeln gleichsam natürlich werden.“ Wo unsere Kenntnis über den Muskelgebrauch des Körpers jedoch aufhört, da endet, wie Mendelssohn einsieht, auch die Macht der Regel und tritt die Blöße eines Schauspielers zu Tage, indem sich die Kraft des Talentes nicht von selbst zu

*) 24. Bd. S. 11 Juli 1810.

**) Eine der verschiedenen Schreibweisen des Namens.

bethätigen vermag. — Über den Ausdruck der Affekte ſagt unſer Philoſoph, daß ihn der Schauſpieler „intuitiv“ fühlen müſſe, weil die Kennzeichen der Affekte durch keine „ſymboliſche Erkenntnis“ einer Gemütsbewegung, ſondern durch wirkliche Anſchauung, durch Begeiſterung hervorgebracht werden — mit einem Wort: Der ſcheinbare Affekt ſteht an Wirkung hinter dem echt-gefühlten zurück. Aus dieſem Grunde hält Mendelsſohn auch die Illuſion des Schauſpielers für unerläßlich: „Sie macht ihn wahrhaft zu der Perſon, die er vorſtellen ſoll; an dieſe muß er beſtändig denken, ſich ſo in ſie hineinleben, daß ihn nichts Äußeres ſtört.“

Ekhofs wahrhaft menſchliche Geſtalten ließen dieſe Forderung an die deutſche Schauſpielkunſt ergehen; er ſelbſt hat mit den Schöpfungen des reifen Alters ſeine von Nicolai überlieferte Behauptung zu Schanden gemacht: der Schauſpieler dürfe den Affekt nicht wirklich fühlen. Seine Kunſt ſtand ſeit dem Ausgang der ſechziger Jahre als Problem vor der deutſchen Kritik da und veranlaßte die Kenner der Bühne zu einem Nachdenken, deſſen kein deutſcher Schauſpieler vor ihm gewürdigt wurde. — Im Oktober desſelben Jahres, als Mendelsſohns Aufſatz entſtand, ſah ihn auch J. J. Engel in der Rolle des Odoardo; er gewann aus ſeiner Darſtellung die lebhaften Eindrücke, welche er ſpäter in der „Mimik“ verwertete. So nahm Ekhof nicht nur auf die Entwicklung der praktiſchen Schauſpielkunſt entſcheidenden Einfluß — auch ihre Theorie durchdrang der Geiſt ſeines Spieles ſeit den Tagen der Hamburger Entrepriſe. Zwiſchen Leſſings „Dramaturgie“ (1767/69) und Engels „Mimik“ (1785) liegt die bedeutendſte Entwicklungs-Periode der deutſchen Schauſpielkunſt.

Die erſten fünfundzwanzig Stücke der „Dramaturgie“ bilden die Grundlage zu einer Lehre der Schauſpielkunſt, die leider ein unvollendetes Werk ihres Schöpfers blieb. Dieſe Art eines kritiſchen und paradigmatiſchen Verfahrens iſt in gleicher Vollkommenheit nicht wiedererſtanden. Nur Leſſing wußte der abſtrakten Theorie einen fruchtbaren Boden zu ſchaffen, indem er aus ſeiner Kritik die allgemeinen Betrachtungen und praktiſchen Vorſchläge herauswachſen ließ. Die Kritik Ekhofs und der Henſel als Olint und Sophronia ergiebt und begrenzt zunächſt die ſchauſpieleriſche Selbſtändigkeit dem Dichter gegenüber. Sie führt zu einer Beſprechung der „goldenen Regeln“, welche Shakeſpeare in den Mund Hamlets legt. Bekannte, ſchon von Remond geäußerte Anſichten

über das „Feuer" des Schauſpielers werden in breiterer Form wiederholt. Dieſe Gedanken über Ausdruck und Wahl der Leidenſchaft ergeben in weiterem Zuſammenhange die Stellung der Schauſpielkunſt zwiſchen den bildenden Künſten und der Poeſie: „Als ſichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchſtes Geſetz ſein; doch als tranſitoriſche Malerei braucht ſie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunſtwerke ſo imponirend macht." Die Bewegung iſt alſo das Hauptmoment des Unterſchiedes zwiſchen der darſtellenden und bildenden Kunſt. Dieſe Erklärung ſtellt auch den Gegenſatz zwiſchen Leſſings Naturprincip und jenem der antiken wie der franzöſiſchen Schauſpielkunſt in helles Licht. Die Bewegung ergiebt auch hier den Unterſchied, und ihr Tempo iſt das charakteriſtiſche Merkmal der franzöſiſchen und deutſchen Natürlichkeit im klaſſiſchen Drama: Ruhe ſtellt die tragiſche Schauſpielkunſt des Franzoſen der Malerei und Plaſtik in gleichem Maße näher als Temperament die tragiſche Darſtellung des Deutſchen von ihnen entfernt. — Die Schauſpielkunſt darf nach Mitteln greifen, welche den bildenden Künſten verſagt iſt. Leſſing fordert ſogar von ihr in ſchicklichen Momenten die Wildheit eines Tempeſta, deſſen Seeſtürme eine zügelloſe Genialität entworfen hatte; er geſtattet ihr das Freie eines Bernini, deſſen Stil ſich in ausſchweifenden Formen gefiel. Die tranſitoriſche Malerei der Schauſpielkunſt — eine Reminiscenz an den Laokoon — hat nichts Beleidigendes, wenn ſie Züge ausdrückt, welche nur im permanenten Zuſtand des Gemäldes oder Bildwerkes feſtgehalten abſtoßend wirken. Und dennoch ſteht die Schauſpielkunſt unter den Geſetzen der Mäßigung; ſie darf weiter gehen als die bildende Kunſt, aber nicht ſo weit wie das Wort des Dichters. — Solche Regeln der „Dramaturgie" bieten mehr als einen abſtrakten Niederſchlag von Erfahrungen, denn das Beiſpiel begleitet ſie und macht ſie zu leicht faßlichen Wahrheiten: So wird jeder Schauſpieler den Spielraum ſeiner Kunſt zwiſchen den bildenden Künſten und der Poeſie ſchnell begreifen, der Leſſings Kritik jener Scene lieſt, worin Olint Sophronias Liebe verſchmäht. Sogar an Mitteln derber Art fehlt es nicht, dem darſtellenden Künſtler eine Regel zu erläutern: Da heißt es z. B. von jeder ſtarken oder heftigen Bewegung, ſie müſſe vorbereitet und wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanſtändigen aufgelöſt werden, denn ein Schauſpieler, der etwa am Aktſchluß ſeine Stimme erhebt und

ſeine Aktion überladet, um Beifall zu erzielen, verdient, daß man ihn ausziſche.

Es bedarf keines beſonderen Hinweiſes, daß jeder Satz der „Dramaturgie“ in ihren erſten fünfundzwanzig Stücken Kampf gegen die franzöſiſche Geziertheit und Sieg der deutſchen Natürlichkeit bedeutet. Wie anders auch ſtellt ſich Leſſing hier zu Hogarth im Vergleich mit dem Fragment „Der Schauſpieler“, welches den Einfluß des engliſchen Äſthetikers ſo klar verrät! Das Agieren, heißt es jetzt, ſei mehr als eine Beſchreibung ſchöner Linien „immer nach der nämlichen Direktion“. Die „Dramaturgie“ empfiehlt Hogarth dem deutſchen Schauſpieler nur, damit er in reizvollen Biegungen des Armes geläufig werde: „aber nach allen Seiten mit allen möglichen Abänderungen, deren dieſe Linien, in Anſehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig ſind.“ Hogarth ſoll alſo nur dazu dienen, dem Anfänger das Eckige und Unbeholfene der Bewegungen abzugewöhnen. Leſſing verwirft jetzt die „unbedeutenden portebras“. „Reiz am unrechten Ort iſt Affectation und Grimaſſe!“ ruft er aus und das Maleriſche der Geberde geſtattet er nur noch an „moraliſchen“ Stellen, wo es gilt, ihren ſymboliſchen Ausdruck zu finden. Mehr jedoch als das Maleriſche, das übrigens nie zur Pantomime werden darf, hat der Schauſpieler die „individualiſirenden Geſtus“ zu beachten — eine Bezeichnung, welcher ſich in der geſamten Theorie der Schauſpielkunſt keine zutreffendere an die Seite ſtellt, weil ſie in aller Kürze von der Geberdenſprache die Hauptſache verlangt, den Gedankengang der Rolle auch äußerlich zu zergliedern.

Als Leſſing die Kritik der Schauſpieler mit dem XXV. Stück der „Dramaturgie“ aus bekannten Gründen abbrach, fuhr er dennoch fort, ihre Kunſt zu fördern. Ohne daß er ſie des weiteren noch direkt berückſichtigte, ſprach Leſſing durch ſein ganzes Werk der natürlichen Schauſpielkunſt das entſcheidende Wort, indem er endgiltig die engliſche Bühne der unſrigen zum Vorbild gab. — Schröter und Thiele haben in umfaſſendem Maße zuſammengeſtellt[33]), was Leſſing von Shakeſpeare hielt und was er dem großen Britten verdankte. Aus der Fülle des Gebotenen tritt die wichtige Thatſache hervor, daß der Hamburger Dramaturg in Shakeſpeare nicht allein den Dichter, ſondern auch den Bühnenpraktiker verehrte: Wie keiner vorher habe er die Bedürfniſſe der Bühne gekannt, iſt Leſſings Anſicht, und im Hamlet erkennt

er den guten Schauſpieler Shakeſpeare wieder, der befugt iſt, ſeinen Kunſtgenoſſen weiſe Regeln zu geben. Es thut nichts zur Sache, ob Shakeſpeare ein Talent als Darſteller war oder nicht, denn die Kenntnis von Bühnenwirkung muß nicht ſchauſpieleriſche Fähigkeit vorausſetzen. Ein mäßiger Schauſpieler iſt oft ein guter Regiſſeur. — Jedenfalls wurde ſein dichteriſcher Genius von dramaturgiſchem Scharfſinn geleitet, ſo daß er nichts ſchuf, was von der Bühne herunter unnatürlich gewirkt hätte. Als ſeine Stücke im deutſchen Theater heimiſch wurden, vollendete ſich der Einfluß auf die deutſche Schauſpielkunſt, zu deſſen Schilderung Diderots und Leſſings Wirkſamkeit den Anlaß gab. Dieſer Einfluß erzielte ſchließlich ein Kunſtprincip, für welches der Verfaſſer eines wenig bekannten Vortrags im Hamburger „Athenäum" die Bezeichnung „Ideal-Realismus" einſetzte [34]). So paradox dieſer Ausdruck zu ſein ſcheint, iſt er doch nicht falſch, weil er eine Darſtellungsweiſe bezeichnet, welche die Mitte zwiſchen kalter Schönheit und roher Wahrheit ſucht. Ich habe trotzdem ſchon im vorigen Kapitel der Bezeichnung eines „idealiſierten Naturalismus" den Vorzug gegeben, weil mir ſcheint, daß auch der Laie dieſen Ausdruck ſchneller faſſen wird. Realismus iſt zu wenig für die Benennung reiner Naturwahrheit, welche die Kunſtſprache in dem Wort Naturalismus gipfeln läßt. Erſt in der Bezeichnung, welche die äußerſten Extreme verbindet, liegt der wahre Ausdruck für das Kunſtprincip der deutſchen Bühne, welche ſeit Leſſing beſtrebt war, die reine Natur zu wahren, aber ihre häßliche Blöße zu verhüllen. Die äſthetiſche Grundſtimmung der deutſchen Schauſpielkunſt liegt in der Mitte zwiſchen dem franzöſiſchen Idealismus und dem engliſchen Naturalismus.

Als den theoretiſchen Schöpfer dieſes Grundſatzes hat die deutſche Bühne Leſſing anzuerkennen. Die „Hamburgiſche Dramaturgie" iſt die Urkunde für dieſe ſeine Bedeutung, und darum iſt ſie gleichzeitig das unvergängliche Denkmal einer poſitiven Errungenſchaft, welche der erſte Verſuch einer deutſchen Nationalbühne mit ſich führte. Zeitgenoſſen haben ſie nicht erkannt, Leſſing ſelbſt blickt im letzten Stück ſeiner Dramaturgie auf eine unfruchtbare Arbeit zurück; er erkannte nicht, daß gerade in der Unmöglichkeit, die dramatiſche Kunſt wie die bildende unter das Joch einer „ſtrengen" Theorie zu zwingen, das Weſen unſerer modernen Bühnenkunſt liegt, weil ſein Geiſt in der Idee befangen blieb,

auch ihr eine Äſthetik zu ſchenken, wie die Alten ſie gekannt. Mit dieſem Gedanken rang Leſſing bis an das Ende ſeiner Wirkſamkeit, obwohl er ſchon die Unhaltbarkeit des Standpunktes eingeſehen hatte, den er als Theoretiker in ſeinem Fragment „Der Schauſpieler“ einnahm.

Mit der „Hamburgiſchen Dramaturgie“ iſt Leſſings Thätigkeit für die künſtleriſche Hebung der deutſchen Bühne als abgeſchloſſen zu betrachten. Seine Ratſchläge, welche ihn trotz allen Widerſtrebens mit dem Wiener Theater in Verbindung brachten, bedeuten keinen Fortſchritt in der Entwicklung der Schauſpielkunſt. In Mannheim hätte Leſſing ohne Zweifel eine fruchtbare Stätte ſeines Wirkens gefunden, aber die Unterhandlungen mit Karl Theodor führten nicht zum Ziele. Die Idee der deutſchen Nationalbühne ſchien eine verlorene, Leſſing ſelbſt war müde und des Theaters überdrüſſig, wie die Briefe an ſeinen Bruder und Eva König erkennen laſſen. Als Wien und Mannheim hielten, was Hamburg nur verſprochen hatte, war die Freude, welche der Vereinſamte in ſeinem Wolfenbüttler Heim empfunden haben mag, nur eine kurze, denn er ſelbſt mußte es noch erleben, daß Übertreibung die reine Natur in erbärmlichen Naturalismus verzerrte. Die Zeit der Läuterung, das endliche Ausreifen der Natur zu einfacher Größe hat Leſſing nicht mehr erlebt, und ſein Geiſt mußte zur Ruhe gehen, bevor es ſich zeigte, daß ſein Werk mächtiger war als jeder Einfluß, der ihm Zerſtörung drohte.

Achtes Kapitel.

Die Begründung der deutſchen Nationalbühne.

Die Geſchichte der geiſtigen Entwicklung Deutſchlands zeugt auf keinem Gebiete von mehr Entſchloſſenheit und Luſt am Kampfe mit widrigen Verhältniſſen, als der Schauplatz unſerer Bühne an ihren Begründern zu Tage treten ließ. Dieſe Behauptung mag den Widerſpruch herausfordern, daß der Gegenſtand eines ſolchen Vergleiches mit allen anderen Bethätigungen des menſchlichen Geiſtes nicht würdig ſei, aber eine Wahrheit iſt nicht hinwegzu-

leugnen, bewieſen durch Jahre mühevollen Ringens unſerer Schauſpielkunſt mit eigenen Schwächen und böſen Wirkungen von außen her. Nie hat dieſe Wahrheit ſich glänzender bewährt als nach dem erſten Mißgriff in der Gründung einer deutſchen Nationalbühne. Seit den Tagen dieſer Schmach geht etwas wie ein heroiſcher Zug durch die Entwicklung der deutſchen Bühnenkunſt. Das Ungeheure war geſchehen, daß Leſſing ſelbſt die Waffe hatte ſtrecken müſſen, doch kaum waren ſeine Worte brandmarkenden Spottes auf den Charakter der deutſchen Nation erklungen, ſo zeigte die Begeiſterung wieder ihre edle und trotzige Stirn. Nord und Süd im Reich der deutſchen Zunge regten ſich zu gleicher Zeit, um mit neuem Flügelſchlag des Willens die Ziele anzuſtreben, auf welche Leſſing hingewieſen hatte. Es bedurfte neuer Kraft, und ſie war da — in Friedrich Ludwig Schröder[1]) ſtand ſie auf mit der ganzen Macht ſeiner Begabung, ſeines energiſchen und ſittlichen Charakters. Er fühlte und dachte in ſeiner Kunſt als deutſcher Mann, er war geadelt durch die Würde des Genies und bot ſeiner Welt den Eindruck wahrhaft idealer Kunſtbegeiſterung, der bezwingend auch für andere von ihm ausging. Einer ſolchen Perſönlichkeit bedurfte die Schauſpielkunſt in jenen Tagen, eines Mannes, der ſein Alles an ſie hingab: ein Leben, das ſich in ſeiner Beſtimmung aufrieb.

Eduard Devrient hat das Schickſal der Ackermannſchen Truppe nach der Hamburger Entrepriſe ſo erſchöpfend dargeſtellt[2]), daß ſeine Beſchreibung hier nicht mehr erforderlich iſt. Das merkwürdigſte Moment für die Entwicklung der deutſchen Schauſpielkunſt war die ſo bald entſtandene Feindſchaft zwiſchen Ekhof und Schröder, denn nur dadurch, daß ſich die Wege beider Männer trennten, konnte das Prinzip der Natürlichkeit in die breite Maſſe der Schauſpieler wirken. Altmeiſter Ekhof überkam Seylers Direktion und der junge Schröder ſah ſich bald in die Lage verſetzt, ſeine herriſche Natur in eigener Direktion zu bethätigen. Die Truppen Seylers und Schröders erfüllten zunächſt die Leſſingſche Miſſion. Ekhof blieb für die erſtere ein geiſtiger Leiter, auch als er nicht mehr ihr nomineller Direktor war, und er ſchenkte ihr, was damals Lebensbedingung der Kunſt war, die Unterſtützung der Höfe zu Weimar und Gotha, die Teilnahme bedeutender Männer, unter denen Fr. W. Gotter der Seylerſchen Truppe beſonders förderlich war. — Das Jahr 1775 ſah die erſte wirk-

liche Hofbühne Deutſchlands entſtehen, ein Ereignis, deſſen ſich Gotha zu rühmen hat. So fand Ekhof, als ihr künſtleriſches Oberhaupt, noch an ſeinem Lebensabend den Platz, der ihm gebührte. War auch ſeine Lebenskraft ſchon gebrochen, ſo konnte er doch noch auf jüngere Talente wirken und ſie zu einem Fortſchritt bringen, der es ermöglichte, daß Schröder endlich mit dem Zauber ſeines eigenen Vorbildes den Quell menſchlich friſcher Natürlichkeit in ihnen weckte.

Dies geſchah zwei Jahre nach Ekhofs Tode, als Schröder 1780 nach Mannheim kam, dort Ekhofs letzte Schüler traf und ein für die Entwicklung der Schauſpielkunſt bedeutſames Gaſtſpiel eröffnete. Der damals ſechsundreißigjährige Mann ſtand in der Blütezeit ſeines Schaffens. Seine erſte Hamburger Direktion hatte ihn ſelbſt und andere Schauſpieler erzogen, unter denen Brockmann der bekannteſte iſt. Die Schule, durch welche ſie gingen, hieß — Shakeſpeare! Schon in der Epoche von 1771—80 vollzog ſich in Hamburg der Anſchluß unſerer Schauſpielkunſt an die engliſche Bühne. Mag die Litteraturgeſchichte über Schröder als den Bearbeiter Shakeſpeares auch den Stab brechen: daß er ihn überhaupt in Deutſchland heimiſch machte, war für die darſtellende Kunſt von unſchätzbarem Werte. Dieſe That bedeutete zunächſt einen notwendigen Schritt über Ekhofs Geſichtskreis hinaus, dem Shakeſpeare doch eigentlich noch fremd geblieben war. Das jüngere Genie Schröders bemächtigte ſich nach und nach ſeiner Geſtalten und wußte für die feinen Züge natürlicher Menſchendarſtellung, welche es ihnen ablauſchte, durch lebendiges Beiſpiel auch ſeiner Umgebung die Augen zu öffnen. In dieſer fanden ſich Dorothea und Charlotte Ackermann, Borchers, Reinecke und Brockmann, deſſen Hamlet in einer beſonderen Schrift von J. Fr. Schink beſprochen wird[3]). Reinecke war der nachmalige Direktor einer kurſächſiſchen Hoftheatergeſellſchaft, hervorragend durch ſein natürliches Spiel und für die Entwicklung der modernen Schauſpielkunſt beſonders wichtig als Vorkämpfer der natürlichen Bühnenſprache. Er war es, der Schiller zu einer Proſa-Bearbeitung ſeines „Don Carlos“ zu bewegen wußte. — Dieſe und andere Schauſpieler hielt Schröder durch die geiſtige Gewalt ſeiner Regiekunſt zuſammen, welche auch einen moderneren Charakterzug annahm. Allerdings hatte Ekhof ſchon die Leſeproben aufgebracht und für eine ſorgfältige Abſtimmung des Enſembles geſorgt, aber

durch Schröders Leitung glich ſich der Stil mehr aus und verlor allmählich ſeine Schwankungen zwiſchen dem Pathos und dem natürlichen Ausdruck. Schröder ſelbſt ſchuf in der Epoche von 1771—80 den ganzen Cyclus Shakeſpeareſcher Rollen, welchen Garrick allein, kein deutſcher Schauſpieler aber vor ihm beherrſcht hatte. Der Geiſt von Hamlets Vater, Hamlet ſelbſt, Jago, Shylock, Lear, Richard II., Falſtaff, Macbeth waren ſeine hervorragendſten Leiſtungen. Mit dieſem geiſtigen Schatz ging er nach Beendigung ſeiner erſten Direktion auf Kunſtreiſen, da es ihn in Hamburg nicht mehr hielt. Seinem Ehrgeiz verdankt die moderne Schauſpielkunſt einen Wanderlehrer, der endlich „Natur" zum allgemeinen Loſungswort der deutſchen Bühne machte.

In Mannheim ſaßen drei Freunde zu Füßen des Meiſters, deren Namen, in der Theatergeſchichte zu einem Dreigeſtirn vereint, den ſpäteren Ruhm der Mannheimer Hofbühne künden: es waren Iffland, Beil und Beck. In dem Eindruck, den Schröder auf ſie machte, liegt die Bedeutung ſeines dortigen Gaſtſpiels. Berlin, Wien und München hatten ihn bereits gefeiert, als er nach Mannheim kam, aber nirgends wird ein ſo nachhaltiger Eindruck auf die Kunſtgenoſſen bezeugt als gerade hier. Ed. Devrient in ſeiner Theatergeſchichte, F. L. W. Meyer und B. Litzmann in ihren Schröder-Biographien, haben dieſe Tage in dem Leben des großen Künſtlers geſchildert, und ſo erübrigt nur, an dieſer Stelle darauf hinzuweiſen, wo zunächſt die Entwicklung der Schauſpielkunſt durch ein großes Beiſpiel und den Eifer friſcher, junger Talente innerlich am meiſten erſtarkte. — „Mit Schröders Erſcheinung in Mannheim im Jahre 1780", ſagt Iffland[4]), „begann auch in jenen Gegenden eine neue Periode für die Schauſpielkunſt, deren Gewalt man zuvor in ſolchem Grade nicht geahnt hatte. Was kräftig und regſam war, begann von der Zeit an einen höheren Flug." Abſolut neu war freilich das Prinzip der Natürlichkeit für Süddeutſchland nicht mehr, aber die „Gewalt", mit der ſie an Schröder hervortrat, hatte man noch nicht „geahnt", und der „höhere Flug", den die Kunſt ſeit jenen Tagen nahm, bedeutet den Anfang ihrer „Sturm- und Drangperiode".

Schröders Reiſe dehnte ſich von Mannheim nach Frankreich aus. Für die deutſche Schauſpielkunſt war die Bewunderung, welche er den Größen der Pariſer Bühne zollte, bedeutungslos, weil der Eindruck auf ſeine deutſche und in ſich abgeſchloſſene

Natur keine rückwirkende Kraft hatte, im Gegenteil: Schröder bedauerte lebhaft, franzöſiſche Talente auf falſcher Bahn als Sklaven des Pathos zu erblicken. Höchſtens hatte nach Litzmanns Vermuten der weltmänniſche Schliff Molé's Einfluß auf die vornehmen Luſtſpielgeſtalten des deutſchen Schauſpielers.

Schröder kehrte auf kurze Zeit nach Hamburg zurück. Die Oktobertage des Jahres 1780 führten ihn mit Leſſing zuſammen. Ohne Zweifel iſt die Frucht ihres Gedankenaustauſches in einer Selbſtkritik Schröders enthalten, welche ſein Biograph Meyer von ihm gehört und zuerſt aufgezeichnet hat[4b]): „Der allein", ſo heißt ein Teil des Wortlauts, „ſcheint mir eine wirkliche Kunſtſtufe erſtiegen zu haben, der jeden Charakter ſo auffaßt, daß ſich ihm nichts Fremdes beimiſcht; daß er nicht blos an eine allgemeine Gattung mahnt, ſondern ſich auch von ſeinen Verwandten durch eigenthümliche Züge unterſcheidet, die er aus ſeiner Kunde hernimmt, um den Winken des Dichters zu entſprechen." Was Leſſing als Dichter im Gegenſatz zu Diderot gefordert hatte — hier iſt es bereits zur praktiſchen Einſicht des Schauſpielers geworden, der als Hauptaufgabe der modernen Schauſpielkunſt das Individualiſieren begreift. Den Urquell dieſer Weisheit aber, von Leſſing ihm wie anderen Auserwählten ſeiner Zeit erſchloſſen, würdigt Schröder mit wunderbarer Klarheit: „...ich hoffe in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menſchenkenners zurückzubleiben, ohne einen anderen Spiegel zu Rathe zu ziehen, als den der Wahrheit. Die Kunſt kann nicht mehr aufzufaſſen begehren, wenn ſie nicht Künſtelei werden will. Sie ſehn, warum mir der Naturſohn Shakſpeare Alles ſo leicht und ſo zu Dank macht; warum mir manche ſehr bewunderte und dichteriſch glänzende Stelle Kampf und Anſtrengung koſtet, um ſie mit der Natur auszugleichen; warum ich ſie gleichſam verwiſchen muß, damit ſie dem Charakter nicht widerſpreche" — gemeint ſind hier namentlich wohl die Tiraden der franzöſiſchen Klaſſiker! Und mit der Würde des abgeklärten Künſtlers fügt er hinzu: „Es kommt mir garnicht darauf an, zu ſchimmern und hervorzuſtechen, ſondern auszufüllen und zu ſein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nichts mehr und nichts weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere ſein kann." Dieſe Gedanken kehren wieder in Iffflands Aufſatz „Ueber die Bildung der Künſtler zur Menſchendarſtellung auf der Bühne"[5]). Hat Schröder ſie ihm

nicht in die Feder diktiert, so that es der Geist seines Spiels, unter dessen offenbarem Eindruck Iffland schrieb; dieser Geist aber, der jetzt schnell die deutsche Schauspielkunst durchdrang, war — die ästhetische Ruhe. Sie lag in dem Spiel nach Grundsätzen, welches bei aller Natürlichkeit den Wirkungen des Zufalls mißtraut und den Darsteller in der Gewalt über sich selbst erhält. Mit ihr erfüllte sich die Grundidee der Ekhofschen Akademie.

Wenige Tage, bevor Lessing nach Hamburg kam, war in dem Leben des großen Schröder ein bedeutender Wendepunkt eingetreten: seine Berufung nach Wien. Mit dem Reisesegen Lessings, den Meyer und Litzmann aus Schröders Stammbuch citieren, begab er sich auf den Weg und traf am 1. April 1781 an seiner neuen Wirkungsstätte ein.

Die Bühne Wiens[6]) hatte sich bis zu dem wichtigen Moment der Erwerbung Schröders bereits zur Nationalbühne entwickelt und zwar, Dank einem frühen Interesse des kaiserlichen Hofes, in erstaunlich schneller Zeit. Schon seit dem Jahre 1751 machte sich der Einfluß Maria Theresias geltend, welche das Theater sittlich und künstlerisch heben wollte. Bis zu dieser Zeit war dem Publikum nichts als die Burleske niedrigster Gattung geboten worden, und der erste Versuch im Jahre 1747, das regelmäßige Drama nach dem Muster der Neuberischen Bühne einzuführen, war kläglich gescheitert. Die Franzosen hielten auch in Wien ihren Einzug und wurden mit offenen Armen aufgenommen. Maria Theresia ließ die Neuberin kommen, deren Gastspiel (1753 oder 54) jedoch von Mißerfolg begleitet war, weil man die Leistungen der französischen Gäste vorzog. Die Kaiserin ließ nicht ab, für die Hebung der deutschen Schauspielkunst zu sorgen; sie berief Stephanie*), den älteren, und Katharina Jaquet, deren Spiel zuerst an der Wiener Bühne die natürliche Richtung einschlug. Aber die Posse behauptete das Feld, obwohl drei Männer thatkräftig für das Schauspiel eintraten: Sonnenfels, der bekannte Reformhelfer Josephs II., Direktor Hilverding und Ayrenhof, der sich bemühte, seiner vaterländischen Bühne ein neues Repertoir zu schaffen. Die erste Abdankung der Franzosen nach Kaiser Franz' I. Tode schien die Verhältnisse günstig zu gestalten, aber der Mangel an guten Stücken machte die Aufnahme der französischen Gäste

*) Sprich Stephánië.

unvermeidlich. Erst seit den Jahren 1767/68 ging auch der Wiener Schauspielkunst die Sonne des josephinischen Zeitalters auf.

J. Freiherr von Sonnenfels[7]), dem das Burgtheater die Grundlage seiner späteren Größe, die deutsche Bühne überhaupt von ihrer Entwicklung viel zu danken hat, wurde im Kampfe mit dem Hanswurst dem Theater zugeführt. Seine Feder, der kein Mißstand jener Zeit entging, griff den Wiener Kunstgeschmack und somit auch die Posse an. Man kümmerte sich wenig darum, und der bekannte Komiker Prehauser triumphierte am 26. Febr. 1767 in der Burleske „Der auf den Parnaß erhobene grüne Hut" mit seiner Partei des „Grünen Hutes". Dieser Hohn rief die „Briefe über die Wienerische Schaubühne" hervor, welche Sonnenfels von 1767—69 herausgab[8]). Die Polemik aber gegen die Posse schenkte dem deutschen Theater zugleich wertvolle Reformideen, welche die Schauspielkunst bedeutend förderten.

Sonnenfels wählte die damals auch in der lehrhaften Literatur mit Recht so beliebte Form des Briefes, die aus begreiflichen Gründen in der Theorie der Schauspielkunst schnelle Nachahmung fand, weil es auf keinem Gebiete nötiger erschien, reformatorische Gedanken in leichtem Gewande zu empfehlen. Unter der Maske eines Fremden erscheint der Verfasser in Wien und bemerkt mit Unwillen über die Aufnahme nicht einheimischer Schauspieltruppen gleich im I. Briefe: „Ich hielt immer dafür, man sey der Nationalschaubühne die vorzüglichere Aufmerksamkeit und Ermunterung schuldig" — Worte, die in seinem Programm den Kampf gegen die Franzosen ankünden. Der II. Brief aber zeigt Sonnenfels in Gottscheds Fußtapfen, da er das Possentheater am Kärntnerthor und mit ihm das „geschmack- und gefühllose" Publikum verdammt. Ihm standen andere Waffen als dem Leipziger Professor zu Gebote: unwiderleglicher Scharfsinn uud vernichtender Witz. — Die Litteratur hat im allgemeinen an der Bedeutung Sonnenfels' viel herumzukriteln, die vollste Anerkennung aber gebührt dem Bühnenreformator, der ein, wo nicht genialer, so doch energischer und einsichtsvoller Kopf war. Daß zur Verwirklichung reformatorischer Ideen der rechte Zeitpunkt des praktischen Eingriffes abgewartet werden müsse, ist selten begriffen worden. In dieser Erkenntnis zeigt sich die Größe Sonnenfels' am klarsten. Aus dem V. seiner Briefe geht hervor, daß er als weiser Berater nur vorzuarbeiten strebte, denn es heißt dort: „Wann die Uebersätti-

gung da ist, dann wird man die anständige Geistesnahrung herbeiführen können." Er übereilte die That nicht vor dem Worte und hatte recht gesehen: die Zeit des Überdrusses kam, und mit ihr die Frucht seiner Reformgedanken.

Sonnenfels arbeitet in seinen „Briefen" dem guten Geschmack vor, der sich seiner Überzeugung nach verbreiten mußte, sobald Wien eine Nationalbühne besäße. Zur Bildung seines eigenen Geschmackes trug Stephanie, der ältere, bei*). Was Ekhof für Lessing war, galt ihm jener; er rühmt ihm nach: „Seine Geberde ist offen, schon verlaufen, etwas weit ausgeholt, besonders im Komischen; aber immer auch nach der strengsten Untersuchung regelmäßig, ohne darum gezwungen zu sein." „Schon verlaufen", „regelmäßig", „ohne gezwungen zu sein" sind die Schlagworte der Charakteristik von Stephanies Bewegungen. Sie gehörten also nicht mehr der Pose an, sondern näherten sich dem Prinzip der Natürlichkeit. Sonnenfels selbst war bereits Anhänger des Geschmackes, der bis auf den heutigen Tag die Grundstimmung des tragischen Spiels am Wiener Burgtheater erhielt: Stärkere Tendenz der Idealisierung im Gegensatz zur norddeutschen Bühne. — In einer späteren Schrift „Ueber die Vorstellung des Brutus**) bei dem Auftritte Hrn. Lang des Aeltern" (Wien 1770) spricht Sonnenfels mit Anerkennung von dem Realismus Garricks, ruft aber Lang, dem Darsteller des Marcius, zu: „Die Betäubung, mit welcher Sie sich aus den Umarmungen des Brutus losrissen, da die schlaffen Beine unter dem entkräfteten Körper nachließen, und Sie gefühllos hinsanken, und dem Kenner des Altertums in ihrem schön gezeichneten Falle den sterbenden Fechter in das Gedächtnis riefen ..." begeisterte Worte, die zur Genüge beweisen, daß Sonnenfels bei allem Verständnis für Garrick eine starke Veredlung in der Tragödie nicht missen wollte. Er war kein Förderer des Klassicismus — diese Annahme hieße ihn auch verkennen — aber er suchte den edlen Stil, auf dessen Besitz das Wiener Burgtheater noch heute mit besonderer Genugthuung pocht. Wenn Sonnenfels die Profilstellung des Schauspielers zum Publikum möglichst vermieden sehen will, so geschieht dies nicht aus

*) F. L. W. Meyer und Ed. Devrient schildern beide Stephanie als schlechte Schauspieler.

**) Trauerspiel von Joachim W. von Brawe.

Neigung für das klaſſiſche Prinzip des Schönen, ſondern in der klar geäußerten Abſicht, dem Hörer einen vollen Ton zu ſichern. Dieſe Forderung kann alſo von rein örtlichen Umſtänden abgehangen haben. Daß Sonnenfels, weit entfernt von Sympathie für die franzöſiſche Klaſſicität, ſogar kerndeutſch empfand, beweiſt ſein Vergleich zwiſchen den Temperamenten der Völker auf der Bühne; beſonnene Leidenſchaft ſei das ſeeliſche Nationalelement des deutſchen Schauſpielers. „Eine Ueberladung des Affektes iſt ein Fehler; aber hätten doch die Deutſchen mehrere Schauſpieler, die dieſen Fehler zu begehen fähig wären!“ ruft er mit Übertreibung aus, um die Wiener Schauſpielkunſt gewaltſam aus der franzöſiſchen Verbildung zu reißen, der ſie ihre pathetiſche Langweile dankte. Dann lenkt aber die Warnung vor einem „Zu viel“ des Affektes wieder ein und ſucht den „Stil“ zu wahren. Mit dieſem beſchäftigen ſich die „Briefe“ und Sonnenfels' ſpätere Schrift „Ueber die Vorſtellung des Brutus . . .“, welche „an die deutſche Schaubühne“ gerichtet iſt.

Ihr Ideal ſtellt Sonnenfels im XXV. ſeiner „Briefe“ auf. Er fordert „Nationalſchauſpieler“, deren Arbeit vor und auf der Probe Gegenſtand ſeiner theoretiſchen Erörterungen iſt. — Über dieſen Gegenſtand iſt viel geſprochen worden; auch Sonnenfels wiederholt alte Forderungen, aber er führt ſie zur äußerſten Konſequenz durch: „Der Schauſpieler muß den Charakter des ganzen Stückes kennen.“ Das iſt mehr, als die Theorie bisher verlangt hatte, denn mit dieſem Gedanken will ſie nicht allein der einzelnen Rolle zur Hilfe eilen, ſie zielt vielmehr auf die Wirkung des Ganzen; dieſe aber bedingt eine Verfeinerung der Regie, welche den Schauſpielern den „Charakter“ eines ganzen Stückes klarlegt. Sonnenfels verſteht hier unter dem „Charakter des Stückes“ den Ton der Leidenſchaften, auf den es geſtimmt iſt. „Einheit des Tones“ ſoll in jedem Stücke herrſchen. „Einheit des Tones“ heißt übereinſtimmende Abtönung des Ganzen, wie die Erläuterung der Regel faßlich macht. Sonnenfels giebt ſie durch das Beiſpiel eines Stückes von Sedaine „Der Weiſe in der That“. Voran ſchickt er die Charakteriſtik des ganzen Hauſes, deſſen „Gemälde“ er das Stück nennt, dann führt er die Perſonen vor und beſpricht ſie bis auf das Hausgeſinde herunter ſo, daß folgende Momente ſcharf hervortreten: Darſtellung der einzelnen Charaktere und ihrer Gegenſätze, beſondere Betonung der

Standesunterschiede und ihre Äußerung im Ton des Auftretens. Als Resultat der ganzen Untersuchung ergiebt sich für das Stück des Sedaine: „Die Situation des Hauses ist äußerliche Ruhe und geheime Gährung." Jene soll von den Darstellern gewahrt werden, denn weiter heißt es: „Was immer für Veränderungen darinnen vorfallen mögen, alles muß nach dieser stillen Größe zielen. Es muß ein Gemälde von einer Farbe seyn; die Erhöhungen und Vertiefungen sind nur Verlaufungen derselben." Man sieht: ein völlig moderner Standpunkt, welcher um nichts der schauspielerischen Stimmungsmalerei in unseren Tagen nachsteht.

Die Feinheit in Sonnenfels' Theorie kam auch dem einzelnen Schauspieler zu Gute, dessen Aufgabe es wurde, auf Grund der Gesamtabstimmung die Einzelsituation zu untersuchen. Er sollte mit der Frage an sie herantreten: Was für einen Mann hat der Dichter hier schildern wollen? Sodann: Wie wird ein solcher Mann sich in den Auftritten des Lebens betragen? Das hatte freilich die ältere Theorie schon gefordert, aber Sonnenfels begegnet in seiner Schrift „Ueber die Vorstellung des Brutus..." jenem mißverstandenen Naturalismus, der jedem Schauspieler erlaubt, seine Individualität als absolute Norm in der Beantwortung dieser Fragen aufzustellen. Wenn der Darsteller sich lediglich seiner Natur überläßt, so individualisiert er auch die einzelnen Charaktere nicht, wie Schröder es im Sinne Lessings verlangte*), sondern er ist stets „er selbst" und nicht der Mensch seiner Rolle, weil er diesem seine eigene Individualität aufdrängt**). Oft muß der Schauspieler heißes Temperament oder kühle Ruhe verleugnen, bis er in das Wesen der fremden Gestalt hineingewachsen ist; erst dann darf er sich seiner Natur, seinem Empfinden überlassen. Über dieses muß die Regie Herrschaft behalten. Ihre Aufgabe ist es, darauf zu achten, daß in Spiel und Gegenspiel ein Ton den andern bedinge und jeder falsche Gegensatz der Töne vermieden werde. Das ist die letzte Konsequenz der Lehre von der „Einheit des Tones", welche sich ohne Konstruktion aus dem Sinne des Zusammenhanges bei Sonnenfels ergiebt; sie voll-

*) Siehe oben: die aus der Meyerschen Biographie citierte Selbstkritik Schröders.

**) Auch im Ausgange des 19. Jahrhunderts ein scharf ausgeprägter Fehler bei deutschen Schauspielern.

zog sich auch thatsächlich in der Praxis der folgenden Jahre. Dieses stimmungsvolle Ausgestalten jeder Darstellung auf Grund eines Prinzipes heißt aber: einer Bühne Stil geben. Sonnenfels ist von seiner Notwendigkeit durchdrungen, denn — „Stil" ist Inhalt und Ausdruck seiner ganzen Theorie.

Die Art des theoretischen Verfahrens zeigt bei Sonnenfels auch einen Fortschritt in der Behandlung der Schauspielkunst, der mit ihrer modern-natürlichen Auffassung zusammenhängt: Sonnenfels bekämpft den Schematismus. Statt den Zeichen der Gebärdensprache eine spitzfindige, aber unpraktische Einteilung zu geben, führt er den Nachweis, daß nur die Bezeichnung des Gestus für einen einfachen, umfassenden Begriff zweckmäßig sei. Jeder Affekt lasse sich in Worten vormalen, nicht aber alle seine Modifikationen, und den Ausdruck der Mischaffekte finde nur die Eingebung des Schauspielers. Allerdings fehlt es auch bei Sonnenfels nicht an theoretischen Tüfteleien: Seine Lehre über die „schauspielerische Empfindung" und die „Artikulation der Stimme", die breite Auseinandersetzung vom Wesen der „malenden Geberde" bilden Partien, denen jede praktische Wirkung versagen mußte. Abgesehen jedoch von diesen Auswüchsen will es begreiflich erscheinen, daß die zeitgenössische Kritik der Hamburger „Unterhaltungen" über die Hauptschrift des Wiener Dramaturgen äußerte: „Diese lesenswürdigen Briefe, die gewiß den Herren Sonnenfels zum Verfasser haben, verdienen der leßingischen Dramaturgie an die Seite gesetzt zu werden, und sowohl der Zuschauer, der seinen Geschmack bilden, als der Akteur, der seine Kunst auch außerhalb seines Kopfes und seiner Einbildung studieren will, sollte sie fleißig lesen." Mag man gegen diesen Vergleich auch einwenden, daß Sonnenfels die philosophische Tiefe Lessings nicht besaß, daß sein Scharfsinn, so bedeutend er war, hinter dem des Hamburger Dramaturgen zurückblieb, so wird die Thatsache doch bestehen, daß die Bühnenkenntnis und die Bedeutung seiner Lehren nicht überschätzt wurden. Sonnenfels hat auf die schauspielerische Praxis seiner Zeit einen mehr unmittelbaren Einfluß genommen als Lessing, was in der einfachen Art des Vortrages seinen Grund hat. Lessing dociert als Gelehrter, Sonnenfels spricht nur als Fachmann; damit aber machte er sich gemeinverständlicher und entging dem Vorwurf philosophischer Kälte, welcher dem Hamburger Dramaturgen nicht erspart blieb.

Für die künstlerische Erziehung des Theaters war es von besonderem Werte, daß Sonnenfels seine reformatorische Thätigkeit auch auf die Kritik erstreckte. Seine eigene Kritik stellt sich auf einen durchaus nationalen Standpunkt. Sie geißelt jene „Herren Kritiker", deren größter Schmerz es sei, daß sie nicht in Frankreich das Licht der Welt erblickten. — Da Ihr den rechten Zeitpunkt zur Erschaffung eines Nationaltheaters verpaßtet, höhnt sein boshafter Witz im XXII. Briefe, so bleibt Euch nichts übrig, als von den Franzosen zu lernen. Aber Sonnenfels ist auch nicht einseitig; er empfiehlt die Schule der französischen Lustspiel-Darstellung allen Ernstes, so lange der deutsche Schauspieler keine Gelegenheit finde, im Kreise vornehmer Geselligkeit weltmännischen Schliff zu erlernen. — In seiner kritischen Thätigkeit nahm Sonnenfels ein persönlicheres Verhältnis zum Schauspieler ein, als Lessing es gethan. Der Verstand des Hamburger Dramaturgen äußert sich in der Kritik nur souverän, während Sonnenfels mit jeder Individualität Fühlung zu gewinnen sucht; geschieht es doch, daß er gelegentlich sogar in direkter Anrede wie ein Freund zu den Künstlern spricht. Nur zuweilen äußerte sich in der Kritik ein hochfahrendes Wesen, das nach Munckers*) Schilderung in Sonnenfels' Charakter lag; es genügte schon, um die Eitelkeit der Schauspieler zu verletzen und ihren Einspruch selbst gegen gerechten Tadel hervorzurufen. Sonnenfels aber kümmerte sich nicht darum; er gab nicht nach wie Lessing. Unermüdlich bot er der Opposition die Stirn und zwar mit einem Erfolge, den er schließlich in der Praxis doch vor Augen sehen mußte, da andernfalls seine Ausdauer in der Kritik des Wiener Theaters unverständlich erschiene. Thatsächlich repräsentieren auch die besseren Verhältnisse im Beginn des achten Jahrzehnts den Nutzen seiner Hartnäckigkeit.

Sonnenfels wurde 1770 Censor des Wiener Theaters. Er verwaltete sein Amt nur ein Jahr lang, aber diese kurze Zeit krönte sein Reformwerk mit glücklichem Erfolg. Die historische Entwicklung des ganzen Vorganges zu wiederholen, wäre müßig; vielmehr genügt in diesem Zusammenhange der Hinweis auf die Errungenschaften der Wiener und fernerhin deutschen Bühne überhaupt. Es handelt sich um die endliche Unterdrückung der Bur-

*) Franz Muncker: J. v. Sonnenfels, ADB.

leske und der franzöſiſchen Kunſt als Lehrmeiſterin unſerer Schauſpieler. — Die Exiſtenzfrage des Hanswurſt fordert einen Vergleich zwiſchen den Anſchauungen Leſſings und Sonnenfels' heraus, weil es auf den erſten Blick erſcheint, als trenne beide ein ſcharfer Gegenſatz. Dieſer liegt jedoch nicht in ihren Anſchauungen, ſondern in der Sache ſelbſt: Leſſing verteidigt die Geſtalt der „luſtigen Perſon“*), weil ſie als Repräſentantin des weltlichen Narrentums ihre Berechtigung habe; Sonnenfels bekämpft nicht ſowohl die Einzelfigur des Hanswurſt, als vielmehr die geſamte Litteratur, die ihm zuliebe roh und platt in jeder Erſcheinung eine ſchmutzige Folie ſeiner Späſſe bildete. Somit galten Intereſſe und Abneigung beider Äſthetiker im Grunde nicht demſelben Gegenſtand. Die Anſicht Leſſings beſtätigte ſich durch das Fortleben Hanswurſts im Wechſel zahlreicher Geſtalten, während die Burleske im Geſchmack der Prehauſer, Stranitzky, Bernardon, Weißkern, Kurz bald zu Grabe ging. Dieſer Vorgang war in gleichem Maße eine hiſtoriſche Bedingung für die Gründung des Wiener Nationaltheaters wie die Ausweiſung der franzöſiſchen Schauſpielkunſt durch Joſeph II. im Jahre 1772. War Sonnenfels auch ſchon vom Schauplatz abgetreten, ſo ſah er doch andere Männer die Ernte ſeiner Ausſaat einbringen, von denen kein anderer am Ruhm des Wiener Bühnenreformators teil hat als ſein kaiſerlicher Herr, denn die Namen, welche die Geſchichte ſonſt noch beim Gründungswerk des Nationaltheaters in Wien zu nennen weiß, deuten nur auf intellektuell von Sonnenfels abhängige Helfershelfer. Auch günſtige Nebenumſtände, von denen bei der Vollendung ſeines Werkes viel die Rede iſt, können das Verdienſt des Reformators nicht ſchmälern. Der Geburtstag des Wiener „Burgtheaters“ am 8. April 1776 iſt ein Ehrentag Sonnenfels' und unzertrennlich von ſeinem Namen, weil ſeine Reform den Grundgedanken zu dem bedeutſamen Entſchluß Joſephs II. legte, das Wiener Burgtheater nicht ſowohl eine Hof- als eine Nationalbühne zu nennen.

Als das „Wiener Nationaltheater an der Burg“ Schröder und ſeine Gattin bei ſich aufnahm, war der Stil dieſer Bühne noch keineswegs zu völliger Natürlichkeit ausgereift. Die Quellen führen das geſamte Perſonal in ſeinen Eigenſchaften vor: Einfachheit und Manier, Plaſtik, Pathos, nachläſſige Nüchternheit —

*) Im 18. Stück der Hamb. Dramaturgie.

alles fand ſich beiſammen, und doch iſt von leidlichem Zuſammenſpiel namentlich in der Komödie die Rede, ein Beweis, daß der leitende Ausſchuß durch richtige Wahl der Kräfte ſtilgerechte Darſtellungen zu ſchaffen wußte. Die Wiener Bühne war wenigſtens für die Hamburger Schule reif, der ſie ſich jetzt unterwerfen ſollte. Ed. Devrient ſagt bei Schröders Eintreffen in Wien, der Kaiſer habe die ganze Wichtigkeit ſeiner Erwerbung erkannt, und doch heißt er die Wirkſamkeit des großen Schauſpielers am Burgtheater eine Verkennung ſeiner ſelbſt und ſeiner kunſtgeſchichtlichen Miſſion. Dieſer Widerſpruch erklärt ſich aus dem Übermaß an Intereſſe, welches Devrient an der Perſon Schröders nimmt. Faßt man ſie allein ins Auge, ſo mag das paſſive Verhältnis, in welches er geriet, bedauerlich erſcheinen, obwohl es immer noch fraglich bleibt, was der Entfaltung dieſer Künſtlernatur zuträglicher war: das ſchwer erkaufte Los direktorialer Freiheit oder die Abhängigkeit eines Wiener Burgſchauſpielers, deſſen Stellung ſchon in damaliger Zeit als eine beneidenswerte gelten konnte. Mag auch Schröders Sehnſucht nach Hamburg für die erſtere ſprechen, ſo iſt es doch gewiß, daß er in Wien einen Ruhepunkt für ſeine künſtleriſche Entwicklung fand. Gerade dort, von anderen Intereſſen weniger beſtürmt, konnte er ſich mehr auf die in ihm wohnenden Kräfte ſeines ſchauſpieleriſchen Genies koncentrieren und nach dieſer Hauptſeite ſeiner künſtleriſchen Miſſion behaglich ausreifen. — So wurde auch in Wien die Hamburger Schule heimiſch. Schröder, gewöhnt, ſich in vornehmen Kreiſen zu bewegen, vollendete durch den ſicheren Takt ſeiner Erſcheinung den Schliff des höheren Luſtſpiels. In der Tragödie fehlte der Wiener Schauſpielkunſt das leidenſchaftliche Tempo, welches Schröder wie Sonnenfels als ein weſentliches Bedürfnis natürlicher Darſtellung erkannt hatte. Er richtete daher auch als Regiſſeur am Burgtheater ſein Hauptaugenmerk auf die Belebung des ernſten Dramas. Der franzöſiſche Geſchmack wußte nichts von Leidenſchaft und Stimmungsmalerei in der hohen Tragödie — ſo mußte Shakeſpeare auch in Wien helfen, und Schröder, deſſen Schüler Brockmann dort ſchon als Vorkämpfer des britiſchen Dichters aufgetreten war, vollendete das Werk ſeiner Einführung. Bezeichnend iſt es auch, daß vielen Stücken Schröders aus der Zeit ſeines Wiener Aufenthaltes engliſche Quellen zu Grunde liegen. Sie halfen in ihrer Weiſe den Einfluß paralyſieren, den die Wieder-

einführung der Alexandriner-Tragödie durch Kaiſer Joſeph auf die natürliche Schauſpielkunſt zu nehmen drohte. Als Schröder Wien im Jahre 1784 verließ, nahm er nicht nur die Erinnerung an den Jubel des Beifalls mit, der ſonſt die einzige Freude im Wirken des darſtellenden Künſtlers iſt, ſondern das froh-ernſte Bewußtſein, eine künſtleriſche That vollführt zu haben, in der ſich des Meiſters Reiſeſegen erfüllte.

Die Leſſing-gewollte Wahrheit ſtieg wie eine Leuchte empor, deren Kraft mit jedem neuen Jahre zunahm. Wo ſeine Apoſtel hinkamen, brach auch der Tag des nationalen Bewußtſeins für die Kunſt der Bühne an, denn ihre Entwickelung zur Natürlichkeit und ihre deutſche Tendenz gingen endlich Hand in Hand. Der Ekhof-Schröderſche Einfluß hat dies namentlich in Mannheim gewirkt. Das dortige Nationaltheater überflügelte zunächſt alle Bühnen des Vaterlandes, weil Leſſings Ideen nirgends ſtärker und eifriger vertreten wurden. Zur Zeit des Schröderſchen Gaſtſpiels (1780) war das nationale Element der Mannheimer Bühne ſchon um vieles ſtärker als das des Wiener Burgtheaters, obwohl erſt zwei Jahre ſeit ihrer Begründung verfloſſen waren*). Die Urſache lag in der bewußten Tradition, in der Verpflanzung der Ekhof-Gothaiſchen Schule nach Mannheim. Sie beſaß an Dalberg einen eifrigen Förderer. Seinem Scharfblick entging es nicht, daß Schröders Gaſtſpiel Epoche machen müſſe. Er war es, der die Mannheimer Schauſpieler ermutigte, dem großen Vorbild nachzueifern. Alle verzagten, als Schröder ſie verließ, und keiner wollte ihm ſeine Rollen nachſpielen, aber ein Schreiben Dalbergs vom 9. Auguſt 1781 beſtimmte, daß Meyer**), Iffland und Beil ſich als König Lear verſuchen ſollten: „Es können auch andere Schauſpieler von Verdienſt in dieſer Rolle auftreten, ſich durch das Studium dieſer Rolle mit den tiefen Geheimniſſen der Kunſt vertrauter machen und im Ganzen kann durch Wetteiferung unſere Bühne dadurch Vieles gewinnen.“ Dieſer Brief gab den Anlaß zu einer Verſchmelzung der Hamburgiſchen und Gothaiſchen Schule. Die Kunſt verſöhnte Schröder und Ekhof in geiſtigem Sinne, als

*) Der eigentliche Gründungstag iſt gemäß einem Promemoria vom 18. III. 1799, geſchrieben von Dalberg an den Kurfürſten Maximilian von Bayern, auf den 1. Sept. 1778 zu ſetzen.

**) Ein unbedeutender Schauſpieler, aber erfahrener Regiſſeur.

dessen Schüler in die Rollen des jüngeren Meisters hineinwuchsen.

Eine gleichförmige Entwicklung war durch die künstlerische Organisation der Mannheimer Bühne ermöglicht. Die Akademie Ekhofs lebte wieder auf; sie währte diesmal vom Ende Mai 1781 bis zum Mai 1789, wo sie den äußeren Verhältnissen, dem socialen Unglück des ausgehenden Jahrhunderts unterlag. Diese Dauer schenkte ihr Dalbergs und Ifflands Energie. Die Sitzungs-Protokolle des Mannheimer Bühnenausschusses bilden die zuverlässigste Quelle für den Fortschritt des deutschen Theaters überhaupt und hätten manches unzutreffende Urteil verhüten können.

Unklare Anschauungen über die Kunst Ifflands haben ein Mißverständnis der ganzen Epoche hervorgerufen. Iffland war in der Tragödie kein Anhänger der französischen Schule, welche er nach Devrients Ansicht dem bald hereinbrechenden Naturalismus entgegensetzte. Die Mannheimer empfanden diese Ausartung nicht. Sie ergriff das ganze deutsche Theater wie eine Krankheit und fand ihre Heilung erst später durch die Weimarische Schule. Eine frühere Reaktion Ifflands, von welcher Devrient sagt, sie habe das Schwanken des Stiles zwischen deutscher und französischer Schule hervorgerufen, geschah nicht. Er nennt die Glanzzeit des Mannheimer Nationaltheaters eine „Übergangsperiode". Diese Bezeichnung ist nur gerechtfertigt, wenn die künstlerische Tendenz einer Bühne durch den Streit von Prinzipien ungewisse Färbung erhält. Wo aber die Stilrichtung des Theaters ihre vorgezeichnete Bahn innehält, entfaltet sich bereits das zielbestimmte Wesen einer Kunstepoche. Die Kritik Ifflands als Schauspieler und Regisseur wird den Beweis führen, daß es ein Irrtum war, der Mannheimer Nationalbühne während der Dalberg-Ifflandschen Periode Schwankungen des Stiles vorzuwerfen.

Devrient, Koffka, Duncker[9]) und andere wiederholen das Gesamt-Urteil der Frankfurter Dramaturgie[10]) über Ifflands Spiel, dem mehr Kunst als Empfindung zugesprochen wird. Dalberg tadelt das Frostige seiner Darstellungsweise. Madame de Staël, eine sehr beachtenswerte Kennerin Ifflands, nennt sein Spiel bei aller Natürlichkeit zu absichtlich[10b]). Mehrere Berichte über einzelne Rollen äußern Ähnliches, und doch war es nicht richtig, daß die historische Kritik sich später hiermit begnügte. Ein Gesamturteil erfordert die Berücksichtigung der Mannheimer Protokolle. Auch Koffka

hat sie nur abgedruckt. Allerdings bespricht er den Erfolg Ifflands zunächst als König Philipp (Don Carlos), sodann als Lear besonders*). Dalberg stellt ihn als Lear in einzelnen Momenten sogar über Schröder. Auch dem Shylock Ifflands zollt er uneingeschränktes Lob**). Hieraus ergiebt sich, daß er beide Rollen natürlich spielte. Franz Moor***) und Verrina †) fanden den Beifall des Publikums und Dalbergs, wenngleich dieser an beiden Gestalten mehr Kunst als Wahrheit erblickte. Er wünscht dem Verrina etwas von dem bürgerlichen Ton, mit welchem Iffland in der „Väterlichen Rache" gewirkt habe. In der Kritik über die Darstellung dieses Stückes sagt Dalberg ††): „Wahrheit, feiner Schatten und Licht, warmer Ausdruck von Gefühlen des Herzens, richtige Übergänge von Wuth und übler Laune zu Zärtlichkeit, Deutlichkeit im Ausdruck, richtige Pantomime und Durchsetzung des Charakters bis zum Schluß des Stücks zeichnete Herrn Ifflands Spiel als Baron von Wallborg aus." Wie dieses, so lauten alle Urteile über seine Wiedergabe ernster und komischer Charaktere im bürgerlichen Drama, unter denen der Oberförster in Ifflands eigenem Stück „Die Jäger" als schlagender Beweis für ein natürliches Darstellungsvermögen in diesem Genre wirkte. Iffland war gewiß auch als tragischer Schauspieler bestrebt, die Natürlichkeit Schröders zu erreichen. Er vermied sie in der hohen Tragödie nicht aus Neigung zum Pathos — sie war ihm auf diesem Gebiete versagt, und daher rührt die Ungleichheit seiner Leistungen. Dieser Umstand ist wichtig, weil er der historischen Bedeutung Ifflands in seinem Einfluß auf die Mannheimer Bühne ein neues Gesicht giebt. Nicht zweierlei Prinzipien, sondern ein gewisser Mangel an natürlicher Gestaltungskraft verlieh dem Stile Ifflands jenen schwankenden Charakter. Ein prinzipieller Unterschied hätte auf die Umgebung wirken müssen; da Iffland jedoch als Ästhetiker seiner Kunst, mithin als Regisseur nur einen Grundsatz kannte: die reine Natur, so hatte sein tragisches Spiel keinen Einfluß. — Die Erfahrung lehrt, daß die wütendsten Gegner gespreizter Deklamation sich selbst nicht hören und trotz ihres

*) Protokoll vom 7. Sept. 1784.
**) „ „ 17. Dez. 1783.
***) „ „ 12. Sept. 1783.
†) „ „ 14. Januar 1784.
††) 14. Sitzung ohne Datum.

Bewußtseins musterhafter Natürlichkeit ärgere Pathetiker sind, als ihre Schüler. Solche Regisseure sind dennoch berufene Lehrer der Natur, weil sie ein feines Ohr für die Sprechweise ihrer Umgebung haben. So erklärt es sich, daß Iffland ein Lehrer im strengsten Sinne Lessings war, obwohl seine Natürlichkeit für die hohe Tragödie nicht genügte.

Das historische Verfahren, welches Iffland zum alleinigen Repräsentanten jener Mannheimer Epoche erhebt, ist auch nicht gut zu heißen. Andere Persönlichkeiten standen neben ihm, deren Kunstanschauung die gleiche Rücksicht erfordert. Dalberg regte nämlich in den Sitzungen des artistischen Ausschusses dramaturgische Fragen an. Sie wurden von hervorragenden Mitgliedern beantwortet, und so entstand eine Ästhetik der Mannheimer Nationalbühne*). Iffland vereinigte seine Beiträge in einem besonderen Buche: „Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen" (Gotha 1785). Sie werden am besten im Zusammenhang mit den übrigen Arbeiten betrachtet, wobei es genügt, die entscheidenden Momente jeder einzelnen Schrift hervorzuheben.

Die erste Frage Dalbergs lautete bedeutungsvoll: „Was ist Natur, und welches sind die wahren Grenzen derselben bei theatralischen Vorstellungen?" Den Beginn der Antworten machte der Regisseur Meyer: „Alles, was Leidenschaft heißt, muß der Schauspieler aus sich selbst schöpfen, wenn sein Ausdruck natürlich sein soll. Hat er den Keim hierzu nicht in sich, so wird alle künstliche Anstrengung und Berechnung von Gradation der Töne, sein Ausdruck, dennoch unnatürlich bleiben. Er kann freilich durch Hilfe der Situation auch mit erkünstelten Ausdrücken täuschen — aber sein Spiel ist nicht Natur." Die Kunst habe nur so viel zu wirken, daß sich die Leidenschaft des Darstellers dem Charakter der Rolle gemäß äußere. Um die Grenzen des natürlichen Spieles zu bestimmen, muß der Schauspieler „sich selbst genau kennen, das heißt: er muß wissen, inwieweit dieser oder jener Ausdruck bei ihm natürlich bleiben kann, und die Anwendung davon auf den vorzustellenden Charakter machen". Im Lustspiel gilt dieselbe Lehre für die „komische Laune" des Darstellers, welche der Quell jeder komischen Schöpfung ist.

*) Nach dem Abdruck der Akten bei Koffka, Litteratur No. 10, S. 423 ff.

Ungemein charakteristisch für den Fortschritt der Schauspielkunst zur reinen Natur war die Antwort von Rennschüb. Er leugnet es gänzlich, daß man sich über „Natur auf der Bühne" auseinandersetzen könne. Nach seiner Ansicht besitzt die Schauspielkunst keine Regeln, und „die Kunstrichter haben über diesen Punkt weiter noch nichts hervorbringen können, als „sucht die Natur nachzuahmen"". Wie sehr wäre es zu wünschen, daß diese Herren sich über diese Nachahmung, welche sie so sehr empfehlen, näher erklären möchten!" Der Schauspieler soll sich einfach der Empfindung überlassen, das ist alles, was Rennschüb über die Natur zu sagen weiß, und was ihre Grenzen betrifft, so kennt er nur eine: „Beobachtung des Wohlanstandes."

Merkwürdig — wer die Fruchtbarkeit der bisherigen Theorieschreibung am wenigsten leugnete, war gerade Mannheims schauspielerisches Kraftgenie: David Beil! Er sagt über Dalbergs Frage, ihre Beantwortung sollte ein Werk Lessings oder Engels*) sein, „und wenn dem Schauspieler die Ehre angethan wird, sich über diese Frage zu erklären, so kann er (wenn er nicht schon gesagte Sachen als eigene Arbeit wiederholt) nur Schauspieler aufstellen, die von diesen erleuchteten Männern als große natürliche Schauspieler bewundert und zur Nachahmung empfohlen wurden, dieselben nach seinem Gefühl beurtheilen und dann etwas für die Frage bestimmen. Ekhof und Schröder müssen also der Maßstab sein, nach welchem wir Natur und Grenze berechnen, weil ihre Kunst allgemein bewährt und groß gefunden". Nach dieser Einleitung untersucht Beil, was an beiden Männern Natur genannt wurde, und kommt zu dem Schluß, daß mit dem Wort „Natur" Mißbrauch getrieben werde, denn sie zeige sich bei Ekhof und Schröder gerade als eine „hohe, hohe Kunst". Diese Antwort auf Dalbergs Frage beweist, daß ein Vorhandensein schulgemäßer Entwicklung der natürlichen Schauspielkunst bereits zeitgenössische Erkenntnis war. Die geistige Vererbung der Schröderschen Kunst zeigt sich an Beils Persönlichkeit am stärksten. Diese Thatsache würde auch theoretisch deutlicher hervortreten, wäre Beils „Fragment über den Schauspieler"**) nicht nur geblieben, was der Titel sagt. Das vorliegende Material scheint wie unter dem unmittel-

*) Johann Jakob Engel, Verfasser der „Mimik", 1785.
**) Rheinische Beyträge zur Gelehrsamkeit, 12. Heft, 1781.

baren Eindruck von Schröders Spiel geschrieben. Beil redete dem Naturalismus durchaus nicht das Wort, wie schon die Ansicht über die „hohe Kunst" der Meister zur Genüge darthut. Anschauungen aber im Sinne Rennschübs mußten den bald hereinbrechenden Naturalismus zur Konsequenz haben, denn sie gaben der Laune die Herrschaft und hoben die Kunst auf.

Iffland eifert wie Beil gegen den Mißbrauch des Wortes „Natur", mit dem alles, was leicht in die Augen fällt, bezeichnet werde. Sein Beitrag ist gewissermaßen ein Aufsatz über Lessings Sentenz:

„Kunst und Natur
Sei eines nur.
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt."

Die Kunst soll nämlich die Natur des Schauspielers „leiten", und die Natur seine Kunst „berichtigen". Sobald der anschauende Mensch fühlt, daß in einer Darstellung kein „Zu viel" oder „Zu wenig" ist, dann ist sie natürlich. Also Natur und Vollkommenheit der Darstellung sind bei Iffland synonym. — Er wendet hier zum erstenmale das später so oft wiederholte Wort „Menschendarstellung" an. Große Schauspieler sind „Menschendarsteller". „Nur der stellt Menschen dar, welcher uns täuscht. Nur der täuscht, welcher über dem Geschöpfe seiner Phantasie seiner selbst vergißt." Das nennt Iffland Natur, und Wahrheit nennt er „Menschendarstellung"; alles andere ist — „Komödienkunst". Was aber die Grenze der Natürlichkeit betrifft, so genüge das Vorhandensein eines feinen Gefühls, welches die Verletzung des sinnlich Schönen ausschließt. In dieser Ansicht liegt keine Neigung für die Schönheit der antikisierenden Schauspielkunst. Nur das Häßliche weist Iffland von der Bühne; er thut hiermit nichts anderes als Lessing auch.

Von der „Komödienkunst" sagt er, sie komme her, wo man die Menschen so oft beschuldigt, die Sprache der Natur sei ihnen Hieroglyphe — aus Frankreich. Iffland selbst verkennt keineswegs, daß sich im deutschen Theater noch immer französisches Element finde. Diese Thatsache führt ihn zum Kampf gegen die „Kunstrednerei". Das schöne Reden, gesteht er ein, kann von der Bühne herab dem Hörer gefallen, aber täuschen kann es ihn nicht. „Elektrische Wirkung, diese ächte Probe der ächten Menschendar-

stellung, habe ich nie davon gesehen." Das sind Ifflands eigene Worte — wie viel objektive Erkenntnis bei allem Mangel eigenen Könnens!

Deutlicher noch als hier tritt dieser seltsame Kontrast in einer späteren Schrift hervor: „Ueber die Bildung der Künstler zur Menschendarstellung auf der Bühne"[11]). Dort verwirft er ebenso wie den lotterigen Konversationston die pathetische Schönrednerei; alles äußerlich Bestechende darstellerischer Mittel überhaupt. Iffland tauft es mit dem phantastischen Wort: „Rauschgoldflimmern" ungemein bezeichnend. Der kühle Verstand wird es abweisen, aber die Kunst des Schauspielers kennt eine Logik der Empfindung, und vor dieser muß es zu Recht bestehen. — Iffland, dem man so oft den Singsang des Predigers vorwarf, eifert wider den „Predigtton", der bei Anfängern rechtzeitig zu unterdrücken sei. Schon in der Prüfung heißt es von ihnen: „Gewöhnlich leisten sie einen sehr langen Monolog, den sie mit aller Bedächtigkeit, Auswahl des Steigens und Fallens der Töne und in vollkommen ruhiger Fassung vom Anbeginn bis zum Ende hersagen. Da sie hierin sich gefallen und es für das Höchste erachten, sind sie verwundert, wenn man eine Scene verlangt, die doch, ihrer Meinung nach, nur ein Gespräch ist, und also etwas sehr Gewöhnliches." Diese Erfahrung Ifflands als Lehrer äußert sich sehr charakteristisch für ihn selbst. Er steht mit keinem Gedanken der französischen Schule ferner, als mit dieser Ansicht, welche den trefflichen Kenner schauspielerischer Jugend verrät.

Dalberg selbst giebt der ersten Rundfrage den Beschluß, indem er ihre Beantwortung in eine präcise Definition der Natur auf der Bühne zusammenfaßt; sie ist: „Die Kunst, Menschen darzustellen, eine Kunst, wodurch der Schauspieler den Zuschauer so zu täuschen weiß, daß er die vorgestellte Person vor sich zu sehen glaubt, und den Schauspieler darüber vergißt". Diese Definition bezieht sich auf alle Gattungen der Schauspielkunst, nur „das Trauerspiel erfordert mehr *conventionelle* Kunst als Laune, mehr Studium und *etwas* Kothurn, mehr abgemessene Sprache, als die Komödie, weil hier gemeine, alltägliche Gefühle, dort aber selten oder nie empfundene Leidenschaften beim Zuschauer rege zu machen sind". Die vorausgeschickten Antworten auf Dalbergs Frage verhüten ein Mißverständnis dieser Einschränkung für den Naturbegriff im Trauerspiel. Trotz ihrer blieb das Mannheimer

Nationaltheater auch in der Tragödie auf dem Boden des „idealiſierten Naturalismus".

Die nächſten Fragen ordnen ſich ihrer Natur nach der erſten unter, ſind alſo kürzer zu faſſen. Die zweite hieß: „Wodurch unterſcheidet ſich die Laune von der Kunſt des Schauſpielers und welches ſind die Grenzen von beiden?" Der Regiſſeur Meyer braucht ein ſehr geſchicktes Gleichnis: Was dem Hofmann der Fürſt, ſei die Rolle dem Schauſpieler. Das heißt: er müſſe unabhängig von ſeiner Laune ſpielen. Dieſe zu beherrſchen, iſt in doppeltem Sinne die Kunſt des Schauſpielers. Üble Laune darf ſeine Darſtellung nicht beeinträchtigen, und der heiteren Stimmung ſoll er die Zügel nicht ſchießen laſſen.

Rennſchüb, der über die Laune ſagt: Der komiſche Schauſpieler habe ſie ebenſo nötig, wie der ernſthafte das Gefühl, äußert ſich über ihren Unterſchied von der Kunſt des Darſtellers: „Bei der größten Kunſt, mit der keine Laune verknüpft iſt, wird allemal ein gewiſſes Beſtreben, das ſcheinen zu wollen, was man nicht iſt, hervorleuchten; dahingegen die Laune den Zuſchauer täuſchen und theatraliſche Handlungen als natürliche vorſtellen wird. Ein ſolcher Schauſpieler braucht nicht auf die Grenzen ſeines Spiels zu ſinnen, er darf ſich nur der Laune überlaſſen, die ihn niemals irre führen wird." Hierin lag ein großer Irrtum. Die Stimme Rennſchübs proklamiert den Naturalismus, und bald wird es ſich zeigen, auf welche Abwege er die heranwachſende Schauſpielergeneration Deutſchlands führte.

Iffflands Antwort läßt wieder die treu gefühlte Hingabe des Künſtlers an eine natürliche Schauſpielkunſt erkennen. Er nennt die Laune den „gefälligen Vortrag unverfälſchter Wahrheit". Kunſt ohne Laune heißt Iffland — Zwang. „Man wird ſehen, daß die Kunſt den Schauſpieler gelehrt hat, ſich ſchön zu bewegen, aber der Mangel an natürlichem Gefühl und Laune wird ihn nie die Bewegung treffen laſſen, die gerade in dieſem Augenblick, in dieſem Verhältnis, notwendig war, und wirken mußte." Iffland geht ſo weit, daß er dichteriſches Talent in gewiſſem Grade auch vom Schauſpieler verlangt, wo Gefühl, Laune und Begeiſterung für die Wirkung entſcheiden ſollen. Sehr ſchön heißt es ſchon in ſeiner Antwort auf Dalbergs erſte Frage: „Die große Darſtellung des Schauſpielers iſt die Begeiſterung des großen Dichters." Iff-

land ſieht alſo in der Schauſpielkunſt die Verkörperung des transcendenten Geiſtes, der vom Dichter auf den Darſteller wirke.

Eine Luſt iſt es, David Beil zu hören, denn aus ihm ſpricht die Natur ſelbſt mit Begeiſterung und Wahrheit: „Bei friſch kreiſendem Blut mit Heiterkeit des Geiſtes, ohne Anſtrengung der Muskeln und ohne Erpreſſung einen launigten Charakter mit theilnehmender, üppiger Seele hinſpielen, das nennt man kunſtloſe*), natürliche Seelenlaune.“ Dieſes Wort ſchmeckt wie ein Trunk friſchen Waſſers; es erläutern zu wollen, hieße ſeiner Erquickung entſagen. In ihm hat ſich das Genie erſchöpft — Beil ſelbſt fügt wenig mehr hinzu, aber was er ſagt, iſt ſelbſtverſtändlich, denn konnte er Erſatz der Laune durch die Kunſt für möglich halten? Nur eins iſt noch beachtenswert: Beil heißt „Sittlichkeit und Geſchmack“ die Grenzen der Laune. Er kannte alſo die Selbſtzucht, worin ſich der Geiſt Leſſingſcher Schulung verrät. An Beils Erſcheinung haben Äſthetik und Theorie auch auf das Genie ihren Einfluß erwieſen. — Iffland und Beil leugnen die Grenzen der Laune nicht, ſie behaupten nur, daß ſie ſich nicht erkünſteln laſſe. So unterſcheiden ſich beide von Rennſchüb, deſſen Anſicht die Aufhebung der Kunſt im Keime trug.

Die beiden erſten Fragen Dalbergs und ihre Beantwortung wurden Fr. W. Gotter in Gotha eingeſchickt**). Der Ausſchuß bat ihn um ſeine Anſicht und Verbeſſerungen, von denen man ſich viel verſprach. Wie Gotter ſich dazu ſtellte, iſt nicht zu ermitteln.

„Was iſt Anſtand auf der Bühne und welches ſind die Mittel, ſelben zu erlangen?“ lautet die nächſte Frage Dalbergs. Daß ſie wieder Anlaß zur Koketterie mit den Franzoſen gab, iſt begreiflich. Der Tanz als Bildner des menſchlichen Körpers findet ſein altes Loblied; aber ſein Zweck iſt nicht mehr die unnatürliche Abgemeſſenheit der Geberdenſprache. Ehemals ſollte der Tanz das muſikaliſche Taktgefühl des Schauſpielers und den Rhythmus ſeines Körpers wecken, jetzt zielt er nur auf den äußeren Anſtand, wie es in Meyers Antwort heißt. Viel Anklang fand dieſer Vorſchlag nicht. Rennſchüb leugnet nicht, daß Tanzen, Fechten und andere Leibesübungen viel dazu beitragen, den Körper

*) = ungekünſtelte.

**) Dieſer Beweis für die damalige Geltung des dramatiſchen Schriftſtellers iſt beachtenswert.

„degagé“ zu machen, aber der Anſtand lerne ſich nur im Umgang mit der großen Welt. Beil findet den Erfolg der Anſtandslehre zum „Totlachen“, Beck und Iffland fürchten eine erkünſtelte Geberdenſprache, und ſo wurde dieſer Zwang an der Natur verworfen. — Wenn Meyer ſagt: „Der Anſtand überhaupt gehört für jede Rolle, der Bauer und der Trunkenbold ohne theatraliſchen Anſtand, Verfeinerung werden ekle Geſchöpfe“, ſo ſpricht aus dieſen Worten nichts Anderes, als der einige Geiſt Schlegels, Mendelsſohns und Leſſings, der den kraſſen Naturalismus verpönt. Wiederholt giebt dieſer Geiſt ſeinen Einfluß zu erkennen, und im Ausgange des Jahrhunderts iſt er mit dem älteren Sinne für die antike Schönheit nicht mehr zu verwechſeln. — Von den Helden Griechenlands und Roms werden wir unſern Anſtand nicht lernen, iſt ein Grundgedanke in Ifflands Antwort. Mit ihm hängt natürlich auch das geringere Intereſſe am franzöſiſchen Muſter zuſammen. Er bringt es nur noch der Komödie entgegen, wie der Regiſſeur Meyer in ſeiner Antwort auf Dalbergs Frage *). — Iffland ſtellt den deutſchen Schauſpieler ganz auf eigene Füße, indem er die Selbſtbildung für das Luſtſpiel in der Welt verlangt. Er und Beil durchdringen Dalbergs Frage am tiefſten, da ſie erkennen, daß der Anſtandsbegriff mit den Verhältniſſen des Lebens wechſelt. Der Schauſpieler ſoll die große und niedere Welt prüfen, um alle Situationen zu beherrſchen; er muß ein ſicheres Urteil über jede Abſtufung der Stände haben, um, wie Iffland ſagt, „die Wahrheit im Anſtande“ zu finden. Eine Kunſtregel aber für den wahren, edlen Anſtand, das heißt: „Den Anſtand, welcher jedesmal aus der Sache folgt“, leugnet Iffland. Der Schauſpieler muß ſeine Seele derartig bilden, daß jede Regung paſſenden Anſtandes von ſelbſt erfolgt. „Das ſicherſte Mittel, ein edler Mann zu ſcheinen, wäre alſo wohl, wenn man ſich bemühte, es zu ſein.“ — Beil äußert dasſelbe in der leichten Form ſeines witzigen Verſtandes. Wie prächtig iſt die Schilderung Ekhofs, deſſen „hypochondriſcher Bau“ ihn nicht gehindert habe, den „wollüſtigen“ Orosman zu ſpielen! Beil dankt Ekhof die Erkenntnis, mit welcher ſeine Antwort ſchließt: „Der Schauſpieler, der die Fertigkeit erlangt hat, ſich einen Charakter vollendet anzufühlen,

*) Meyers Anſicht deckt ſich mit dem Inhalt der Anmerkung auf S. 29 im dritten Kapitel.

wird, wenn auch nicht in lauter gegossene, doch nie in unerlaubte Gesten ausarten; ihm werden immer die, welche in der natürlichen Welt gang und gebe sind, zu Gebote stehen." — Eine burschikose Wendung, charakteristisch für Beil wie keine zweite, schickt endlich alle Pedanterie zum Teufel, denn: „an Seelen, die so verhunzt sind, sich im Nu reiner Leidenschaft bei einer schiefen Geste aufzuhalten, ist nichts gelegen!"

Iffland ist der erste, der auf die Frage antwortet: „Können französische Trauerspiele auf der deutschen Bühne gefallen, und wie müssen sie vorgestellt werden, wenn sie allgemeinen Beifall erhalten sollen?" „Eher können wir uns den Geist und die Sitten aller Nationen eigen machen, als den Geist und die Sitten der Franzosen", sagt Iffland, und darum weist er Tragödien echt französischer Nationalität überhaupt von der deutschen Bühne. Die „Hamburgische Dramaturgie" spricht als Lehrmeisterin, wenn Iffland den Helden des antikisierenden Dramas vorwirft, sie seien Franzosen, aber nicht Griechen und Römer. „Die Franzosen geben Vorstellungen. Die Deutschen Darstellungen. Ihre Gemälde der Leidenschaften sind prächtig, unsere wahr." Der Deutsche brauche weder die Tiraden, noch den Kothurn, und wenn die Trauerspiele der Franzosen auf unserer Bühne wirken sollen, so müsse die Nachahmung ihres Spieles unterbleiben. Iffland unterschreibt, was Baron*) einem jungen Schauspieler sagte: „Es ist gegen die Regel, die Hände über den Kopf zu heben; erhebt sie aber die Leidenschaft dahin, so ist es fürtrefflich." — In den „Fragmenten über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen" führt Iffland den Vergleich zwischen Franzosen und Deutschen breiter aus. Er legt dort eine glänzende Kenntnis des Zeitgeschmackes an den Tag, und sein Urteil über die kunsthistorische Bedeutung Lessings, Ekhofs und Schröders besitzt eine souveräne Klarheit, welche dem Zeitgenossen alle Ehre macht. Die Einbürgerung Shakespeares auf der deutschen Bühne heißt er den „männlich erworbenen Lorbeer Schröders" und das kräftigste Mittel gegen die „Gallomanie" in Deutschland.

Nur Rennschüb und Beck haben sich außer Iffland über das Trauerspiel der Franzosen ausgelassen. Beide verfahren weniger

*) Bacon in Kofskas Protokoll-Abdruck ist ein Druckfehler. Vergl. S. 35 im vierten Kapitel.

ſtreng, da ſie der franzöſiſchen Tragödie die deutſche Bühne nicht verſchließen, doch im übrigen gleicht ihr Standpunkt dem ihres Vorredners. Beck beſchäftigt ſich genauer mit dem Thema, indem er wie Iffland den Charakter der Nationen vergleicht und den engliſchen Geſchmack in den Kreis ſeiner Betrachtungen zieht. Vorzüglich iſt die Erkenntnis von der Wandlungsfähigkeit des deutſchen Schauſpielers: „Sein Spiel iſt treue Darſtellung ſeines Ideals, des Franzoſen, — das liebenswürdigſte Ich.“ Beck citiert vermutlich Ludovico Riccoboni, wenn er dem Schauſpieler zugeſteht, er dürfe „zwei Finger breit über das Natürliche“ gehen, aber die Franzoſen „überſchreiten ganz das Natürliche“. Er rügt die Seelenloſigkeit ihres Spiels, deren ein deutſcher Schauſpieler ſchon zufolge innerer Veranlagung nicht fähig ſei. Die „Mechanik“ der franzöſiſchen Schauſpielkunſt erkennt Beck als die Urſache ihrer Wirkungsloſigkeit; er verſteht unter Mechanik, was man heute noch als die Technik der Franzoſen rühmt. Sie gehen und ſtehen, ſie lachen und weinen nach der Kunſt — der Deutſche folgt dem augenblicklichen Gefühl. Beck hatte Recht. Auch die vergleichende Kritik der Gegenwart muß ſagen: der franzöſiſche Schauſpieler iſt eher — „gut“ als der deutſche, aber ſeltener fähig, elementar zu packen. — Beck ſchließt ſeine Antwort mit einem Reſultat für die Darſtellung franzöſiſcher Tragödien auf der deutſchen Bühne. Er verlangt einen nationalen Stil. Die ſchlichtere Würde des deutſchen Mannes ſolle dem antiken Ideal näher kommen. Modulation des rhetoriſchen Vortrags, Individualiſierung und das Vermeiden jeglicher Übertreibung ſtellen ſich als die Haupterforderniſſe an den deutſchen Schauſpieler im franzöſiſchen Drama heraus.

Die fünfte und ſechste der Dalbergſchen Fragen haben an dieſer Stelle kein Intereſſe; aber die Mannheimer Theorie iſt in den geſchehenen Erörterungen nicht erſchöpft. Sehr bezeichnend für Ifflands natürliche Empfindungsgabe war ſein „Brief über die Schauſpielkunſt“ vom Jahre 1781[12]). Er fingiert wie andere derartige Briefe Lehren und Ermahnungen an eine beſtimmte Perſönlichkeit im Beginn ihrer Bühnenlaufbahn. — W. A. O. Reichards Gothaer Theaterkalender weiſt bereits für das Jahr 1780 einen ſolchen Brief von einem „Ungenannten“ auf. Zwei Jahre ſpäter brachte derſelbe Kalender die „Antwort des verſtorbenen Lekain an einen jungen Menſchen, der ihn um Rath über

Ergreifung des Schauſpielerſtandes fragte.“ Auch Knud Lyne Rahbeck, Profeſſor der Geſchichte nnd Äſthetik in Kopenhagen, Mitglied der dortigen Theaterkommiſſion, ſchrieb als Vorſtand der königlichen Theaterſchule „Briefe eines alten Schauſpielers an ſeinen Sohn“[13]). Erſcheinungen von ähnlicher Bedeutung ſind auf dieſem Zweiggebiet der theoretiſchen Theaterlitteratur in Briefform nicht mehr hervorgetreten, man müßte denn noch J. J. Engels „Mimik“ dahin rechnen — ein Werk, das mit jedem neuen „Briefe“ mehr und mehr den Charakter dieſer Form einbüßt. Die ſyſtemloſe Form des Briefes war es aber, welche die „Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften“ mit Recht an Rahbecks theoretiſchem Verfahren lobt[14]). Seine Briefe ſind weniger theoretiſch als praktiſch gehalten. Auch Iffland ſchlägt dieſen Ton an: „Sie ſelbſt — die Welt — das iſt die einzige mögliche Theorie!“ Und ferner heißt es: „Der Schauſpieler, allein gebildet von Rémond de St. Albine, wird mit tiefer Einſicht raiſoniren, aber dem ohngeachtet (abgerechnet die Rollen ſeines Temperaments) ſehr oft ohne Wahrheit ſpielen.“ Ifflands Brief ſetzt wie ſeine Beiträge zu Dalbergs Fragen die Wahrheit über alles. „Den Mangel des Feuers“, ſagt er unter anderm, „kann die Kunſt beſchönigen — erſetzen? Durchaus nicht!“ Auch Iffland berührt die Gradation der Leidenſchaften, aber er weicht ihrer Entwicklung mit dem Bemerken aus, daß der Ausbruch der Leidenſchaften von gewiſſen Erſcheinungen begleitet ſei, welche eine genaue Beſchreibung wie künſtliche Nachahmung unmöglich machen. — Vorzügliche Ausführungen über die Pauſe im Vortrag und das Maßhalten im Weinen, ſowie andere Details darſtelleriſcher Kunſttechnik zeigen den feinen Kenner von Mitteln, aus welchen die Bühnenwahrheit reſultiert.

Er hatte die Theorie zu früh verſchworen. Ihre reifſte Ausbildung bei Iffland ſtand noch zu erwarten, und ſie vollzog ſich in den „Fragmenten über Menſchendarſtellung auf deutſchen Bühnen“[15]). Dort tritt Iffland namentlich als Lehrer hervor, indem er alle durch Dalbergs Fragen angeregten Gedanken für Anfänger reproducierend zuſammenfaßt. Dies geſchieht in meiſterhaft klarer Weiſe. Neu iſt hier nur ſeine Vortragslehre, die ſich mit zweckmäßigen Erörterungen auf Accentuation und Ökonomie des Organes erſtreckt. Der einſichtsvolle Lehrer der Jugend ſpricht aus Iffland, wenn er für den Anfang laute Lektüre von Büchern einfach charakteriſtiſcher Proſa, ſodann von Geſchichten empfiehlt,

worin ſich die Perſonen redend einführen, während der dramatiſche Vortrag den Beſchluß des Studiums machen ſoll.

Der junge Iffland ſucht wie Goethes Schüler nach dem „Wie" und „Wo" — es iſt das Recht der Jugend auch dort, wo es ſich nicht um die Geheimniſſe der Medicin handelt. Der reife Iffland wirft alle Feſſeln von ſich und ruft: „Die Welt — das iſt die einzige, mögliche Theorie!" Im Feuer des zum Selbſtbewußtſein erwachten Talentes zerſetzen ſich alle Skrupel des zaghaft taſtenden Anfängers; er ſpottet der Regeln und ſtellt als Schauſpieler mit ganz beſonderem Recht „des Lebens goldnen Baum" der „grauen Theorie" entgegen. Aber der Lehrer erkennt das Bedürfnis der Jugend wieder und giebt ihr, was ſie ſtützt und leitet. So erklärt ſich Weſen und Bedeutung einer Theorie der Schauſpielkunſt an der Entwicklung Ifflands.

Die geſamte Entwicklung der Mannheimer Theorie wurde von Dalberg nicht allein angeregt, ſie blieb vielmehr unter dem geiſtigen Einfluß des Intendanten, weil ihr die Tendenz ſeiner Kritiken beſtimmte Richtung auf die Natur gab. Lange Zeit hindurch begleitete das Urteil des großen Fachmannes die Vorſtellungen der Mannheimer Nationalbühne. Ihre Akten*) zeugen dafür, wie genau man es damals mit der künſtleriſchen Praxis nahm. Auf gebrochenen Folioſeiten laufen nebeneinander Regieberichte und Dalbergs Kritiken her. Dieſe machten unter den Schauſpielern die Runde, und es war ihnen erlaubt, „Einwürfe und Rechtfertigungen" einzureichen. „Ich ſchreibe keine Dramaturgie, daß ſie im Druck erſcheine", ſagt Dalberg, „mein kritiſches Urtheil über Stücke und Vorſtellungen derſelben gab ich nie für unumſtößliche Wahrheit aus; es enthält blos meine Meinung, meine Art zu ſehen, meine Erfahrung, meine eigenen Empfindungen während und nach der Aufführung eines Schauſpiels"[16]). Dalberg „übergiebt" ſeine Kritik „der Prüfung" des Schauſpielers; ſein „eigenes Gefühl" werde ihm am beſten ſagen, ob ihn der Tadel treffe oder nicht. Oft geht Dalberg auf die Fehler nicht einmal direkt ein und überläßt es der „Einſicht" des Schauſpielers, ſie aufzufinden. Freilich ſetzt dieſe Art der Kritik ſchon eine reife Kunſt und Darſteller von Bildung voraus; treffen dieſe Bedingungen zu, ſo iſt ihr praktiſcher

*) Sie liegen heute auf der Intendantur des Mannheimer „Hof- und Nationaltheaters".

Erfolg gewiß. Iffland äußert in ſeinem „Brief über die Schauſpielkunſt", der Ton des Kritikers ſei meiſt ein falſcher — „er ſpricht nicht mit uns, er ſpricht zu uns und zu uns herab". Für den Kritiker der darſtellenden Kunſt iſt die Erkenntnis weſentlich, daß ſein Urteil auch eine menſchliche Seite berühre, die nun doch einmal nicht zu überſehen iſt, weil die praktiſche Schauſpielkunſt Menſch und Kunſtprodukt zu eng verbindet. Hierfür beſaß Dalberg das ſeltenſte Feingefühl — ein Umſtand, der für die Entwicklung des Mannheimer Theaters von Wichtigkeit war. Nicht die Ergebenheit, welche die Perſon des Freiherrn erzwang, ſondern Luſt und Liebe verbanden die Schauſpieler mit Dalberg zu gemeinſamer Arbeit. Aus dieſer wuchs die „Nationalbühne" hervor, das erſte Theater mit vornehmen Verhältniſſen und einem einigen Geiſt, der in der Praxis, Kritik und Theorie ſeinen Ausdruck fand.

Keine Epoche hat ſo den Nutzen der Theorie erwieſen wie die Blütezeit der Mannheimer Nationalbühne. In ihr erwachen Leſſings Ideen zum Leben, da ſie auf die Praxis wirken. Aber mehr noch, ſie überſtiegen ſich ſelbſt in dem praktiſchen Wert ihres Erzeugniſſes: — die Mannheimer Theorieſchreibung! Dieſes Urteil ſchmälert die Bedeutung Leſſings nicht, im Gegenteil, es hebt ſie mit der Erklärung, daß die geiſtige Natur ſeiner Ideen die Fähigkeit beſeſſen habe, ſich in eine praktiſche Lehre umzuſetzen, deren einfaches Wort die Schauſpielkunſt mehr förderte, als die Äſthetik des philoſophiſchen Kopfes. Die Mannheimer Theorie ſtellt das geiſtige Bindemittel zwiſchen Leſſing und der Bühnenpraxis im Ausgang des Jahrhunderts dar. Aber nicht die Lehre des Hamburger Dramaturgen allein, die Theorie der ganzen Zeit erweiſt ihren Wert, den guten Zweck ihres Vorhandenſeins, da ſie ſchließlich als Seele der körperlichen Praxis immanent erſcheint und beſtimmend auf den Geſchmack der Bühne wirkt.

Von Mannheim geht die höhere Kunſtbildung der Schauſpieler aus. Sie machen ſich mit der Theorie und den pſychologiſchen Studien ihrer Zeit vertraut. Joh. Georg Sulzer und Joh. Jakob Engel[17]) treten als Äſthetiker der Bühne zunächſt nach Leſſing in den Vordergrund. Iffland ruft in ſeinem „Brief über die Schauſpielkunſt" aus, Sulzer ſei die Bibel des Schauſpielers. Seine „Allgemeine Theorie der ſchönen Künſte" (Leipzig 1771) erklärt ſchon dieſes Wort Jfflands, da Sulzer ſich ebenfalls gegen

alle pedantische Theorie erklärt. Seine Forderungen an eine natürliche Darstellungskunst sind die alten. Sie wiederholen sich in der Theorie fortan ohne wesentliche Neuerungen, so namentlich bei Joh. Joachim Eschenburg („Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften", Berlin, Stettin 1783), bei Joh. August Eberhard („Theorie der schönen Wissenschaften, Halle 1783), in Joh. Jakob Engels „Mimik" (Berlin 1785) und endlich in der dramaturgischen Litteratur Joh. Friedrich Schinks. Jedoch ist die Erscheinung manches neuen und fruchtbaren Gedankens nicht zu übersehen: Unter Sulzers „Vermischten philosophischen Schriften"*) befindet sich eine Abhandlung: „Von der Kraft [Energie] in den Werken der schönen Künste" (1765). Dort taucht das Wort „Energie" in der Kunstsprache zum erstenmale unter folgender Erklärung auf: „Ich bin, aus Mangel eines anderen Ausdrucks, genöthiget, mich dieses Wortes zu bedienen, um dadurch überhaupt eine gewisse vorzügliche Kraft, nicht nur der Rede, sondern in allen andern Dingen, die zum Geschmacke gehören, anzuzeigen. Es ist eben das, was bey dem Horaz (Serm. I, 4) acer spiritus et vis in verbis et rebus heißt." Viel ist mit dieser Erklärung nicht gesagt, da Sulzer einfach das Wort „Kraft" für „Energie" einsetzt; er will von der Wirkung der Künste reden und behauptet, sie hänge von der Stärke des Ausdrucks ab, welche der Künstler dem Gegenstand seiner Nachahmung gebe. So betrachtet er auch den Schauspieler als ein lebendes Bildwerk**). Als solches müsse er mit Energie im Ausdruck die vollkommenste Täuschung hervorrufen. Sulzer lehrt ihn, der Künstler und Kunstprodukt in einer Person ist: „Die Gesichtszüge haben unstreitig unter allen sichtbaren Gegenständen die größte Energie. Doch ist diejenige, die man den Stellungen und Bewegungen geben kann, auch sehr stark." Ferner heißt es: „Die Mahler und Bildhauer sind nicht die einzigen Künstler, welche diese Art von Energie gebrauchen müssen. Der Schauspieler muß sein vornehmstes Studium daraus machen; denn dadurch kann er dasjenige vollends ausführen, was der Dichter im Drama entworfen hat. So groß auch die Energie des Ge-

*) Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt, Leipzig, bei Weidmanns Erben und Reich, 1773.

**) Bildwerk bedeutet hier nur: Objekt der Darstellung und ist ohne jede Tendenz gebraucht.

dichtes seyn mag, so wird doch diejenige, welche der Schauspieler bloß durch seine Handlung hinzuthun kann, jene allemal übertreffen." „Die große Darstellung des Schauspielers ist die Begeisterung des großen Dichters", sagte Iffland, der Sulzer „die Bibel des Schauspielers" nannte. — Die „Energie" der Schauspielkunst wäre also das Selbständige ihres Wesens der Dichtung gegenüber, und der Unterschied des Genusses, den wir beim Lesen und Sehen eines Dramas empfinden, liegt in der „Energie" der ausübenden Kunst begründet. Sulzer giebt der „dramatischen Kunst", als Dicht- und Schauspielkunst betrachtet, den Vorrang vor allen schönen Künsten, weil sich in ihr die Energie zweier Künste multipliziert. Der Schauspieler aber mag ein Wort Sulzers, das jedem Künstler gelten soll, im besonderen auf sich beziehen: „Welcher Gattung sich auch der Künstler gewidmet haben mag, so ist es ihm genug, zu wissen, daß seine Kunst einer Art von Energie fähig ist, wodurch sie selbst in den Augen der strengsten Vernunft wichtig wird und es hängt von ihm ab, seinen Beruf durch Werke voll erhabener Schönheiten zu veredeln." Diese Abhandlung „Von der Kraft [Energie] in den Werken der schönen Künste" bildet in gewissem Sinne das große Schlußwort zu den „Philosophischen Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtkunst" (1760), worin Sulzer nicht minder kräftig als Lessing Rousseaus Stimme gegen das Theater zum Schweigen bringt.

Die philosophischen Studien, denen sich die Ästhetiker im Ausgange des Jahrhunderts mit neuem Eifer hingaben, führten auch zu einer Erscheinung auf dem Gebiete der theatralischen Theorie, in welcher alte Anschauungen ein bestimmteres Gepräge erhielten. Veranlaßt wurde sie durch die Engländer Home und Hume, in Deutschland auch durch Christian Wolff. Es handelt sich um die „Mimik" auf Grund psychologischer Erfahrung. Der Versuch, die Geberdensprache wissenschaftlich zu behandeln, war zwar nicht neu, aber der Gedanke ihrer strengen Durchbildung tauchte erst mit der „Physiognomik" auf. Beide Erscheinungen: Physiognomik und Mimik treten fast gleichzeitig hervor. Christian Wolff behandelt in einem Aufsatz „Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen" (Halle 1752) die Physiognomik*) und eröffnet im § 216 dieser Schrift den Ausblick auf eine Wissen-

*) § 213—219.

ſchaft, deren Aufgabe es wäre, die Übereinſtimmung der Manieren und Geberden mit den natürlichen Neigungen zu ſuchen. Man müſſe zeigen können, wie weit der Zwang der Mienen und Geberden einzurichten ſei, damit ſie nicht „gar zu widernatürlich herauskommen und dadurch Mißfallen erregen.“ Eine ſolche Wiſſenſchaft wäre alſo die Mimik, deren Notwendigkeit Sulzer in ſeiner „Allgemeinen Theorie der ſchönen Künſte“ und Eberhard in ſeiner „Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften“ das Wort reden, letzterer bereits mit einem Hinweis auf Engels im Entſtehen begriffene „Mimik“. Daß Sulzers phyſiologiſche und äſthetiſche Anſichten auf der Wolff'ſchen Philoſophie gründen, beweiſt ſeine „Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen“*); mithin iſt die Annahme nahegelegt, daß Sulzer durch Wolffs Schrift zu der Forderung einer Mimik angeregt wurde. Sulzer aber wirkte auf Engel weiter, deſſen philoſophiſche Beleſenheit übrigens auch einen direkten Einfluß Wolffs nicht ausſchließt. Jedenfalls weiſt er ſelbſt darauf hin, daß Sulzer an der Entſtehung ſeiner „Mimik“ weſentlichen Anteil habe**). „Es iſt zu wünſchen“, ſagt Sulzer unter dem Artikel „Geberde“ in ſeiner „Allgemeinen Theorie der ſchönen Künſte“, „daß ein guter Zeichner eine Sammlung nachdrücklicher und redender Geberden anfangen möchte. Wenn alsdann ein Mann von Genie eine ſolche Sammlung vor ſich nähme, Beſchreibungen und Anmerkungen dazu machte, ſo würde nach und nach der Theil der Kunſt, der itzt ſo wenig bearbeitet iſt, zu großer Vollkommenheit kommen können.“ Schon vor Engel lieferte J. F. v. Göz (Götz) ein derartiges Werk: „Charakteriſtiſche Figuren“ (1782). Es enthält Bilder mit erklärenden Unterſchriften, wie Lavaters Phyſiognomik (1775—78). Die Kritik, namentlich in der „Neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften“***) und Meuſels „Artiſtiſchen Miscellaneen“†) verwies auf dieſe neue Erſcheinung der theatraliſchen Theorie, und der Mannheimer Regiſſeur Meyer empfahl Gözens Werk ſeinen Fachgenoſſen mit beſonderem Eifer††). Ganz

*) In Friedr. Nicolais „Sammlung vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſchönen Wiſſenſchaften und der freien Künſte“, V. Bd., 1. Stück, 1762.

**) „Mimik“ S. 27 u. 40 der Ed. 1844, Berlin.

***) 30. Bd. I. Stück 1785.

†) 11. Heft 1782.

††) Meyers Antwort auf Dalbergs Frage über den „Anſtand auf der Bühne“, Protokoll-Abdruck bei Koffka S. 452.

mit Unrecht ſagt Göz unter Bezugnahme auf den I. Teil von Engels „Mimik“: „Wäre meine Ankündigung nicht einige Monate früher als die ſeinige erſchienen, ſo würde ich vielleicht mich noch nicht in ein ſo küzliches Fach eingelaſſen und bei dieſer Ausgabe die Erfahrungen eines erleuchteten Mannes zu Rathe gezogen haben.“ Göz iſt als Theoretiker vollkommen ſelbſtändig in ſeiner Arbeit, dazu einfacher und klarer als Engel. Die „Mimik“*) wiederholt faſt nur die franzöſiſche, engliſche und deutſche Theorie von ihren Anfängen bis auf die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Das neue iſt eine breitere Ausführung alter Gedanken, deren Verſtändlichkeit oft in Tüftelei untergeht. Engel verknöchert wiederum die Theorie, ſtatt den ſeit Leſſing angeſchlagenen Ton des kritiſchen Verfahrens aufrecht zu erhalten. Es findet ſich nur ſelten ein Werk, worin die Entwicklung einer Wiſſenſchaft unter prächtigen Phraſen ſo zum Stillſtand kommt wie die theatraliſche Theorie in Engels „Mimik“. Die große Litteratur der Quellen, welche der Verfaſſer ſelbſt angiebt, hat ihn mehr unterſtützt als er zugiebt, ſo daß die Kritik, deren Lob viele der hervorragendſten Zeitſchriften und litterariſchen Sammelwerke durchlief, die Arbeit Engels entſchieden überſchätzt. Seine Gleichſtellung mit Leſſing war durchaus übertrieben. — Freilich fehlte es auch nicht an Stimmen, welche die theoretiſche Pedanterie verurteilten. Sie hatte ihren Grund darin, daß Engels Sucht, ſeine Materie mit pſychologiſcher Forſchung zu vertiefen, in eine Art von wiſſenſchaftlicher Koketterie ausartete. Seine Theorie nimmt einen ſpekulativen Weg, der ihn ebenſo ad absurdum führte, wie den Phyſiognomen Lavater die grenzenloſe Phantaſie des Seelenforſchers. Zu dieſer Verirrung trugen die engliſchen Philoſophen Home und Hume das meiſte bei. Auf letzteren war Engel ſchon als Schüler Tetens' geführt worden, der ſich an der Univerſität Bützow vornehmlich mit Hume beſchäftigte. Die Abhandlung 'On the passions'**) hat Engel nach eigener Angabe benützt. Homes 'Elements of criticism' wurden im Jahre 1772 von Engel und Garve in der Meinhardſchen Überſetzung herausgegeben. Wiederholt künden die Anmerkungen der „Mimik“ den Einfluß Homes, der am ausführlichſten über die äußeren Erſcheinungen der ſeeliſchen Vor-

*) I. Teil 1782, II. Teil 1785.

**) Kap. III, No. 15 meiner Quellen.

gänge handelt. Die Abhängigkeit Engels von Home tritt mit beſonderer Klarheit im 25. Brief der „Mimik“ (II. Teil) hervor. Schon ſeine Überſchrift: „Zuſammengeſetzte Ausdrücke vermiſchter Empfindungen“ deutet auf die Verwandtſchaft mit einem Kapitel in Homes Werk (IV. Teil, 2. Kap.) hin: „Von Bewegungen und Leidenſchaften, die zuſammen exiſtieren.“ — Daß die Betrachtungen des Engländers für Schauſpieler von praktiſchem Wert waren, geht aus dem Protokoll des Mannheimer Theaterausſchuſſes hervor, worin Dalberg am 12. Juni 1782 die „Grundſätze der Kritik“ empfiehlt. Engel aber wurde durch ſie verführt, der pſychologiſchen Unterſuchung eine Tiefe und Breite einzuräumen, bei welcher die Schauſpielkunſt nichts gewann. Die Popularität, deren ſich Engels „Mimik“ bald erfreute, hatte auch den fatalen Grund, daß ſie witzigen Köpfen zum Gegenſtand der Perſiflage wurde. Die oft recht wunderliche Wahl der Bilder in ſeinem Werke und ihre Erklärungen voll nichtsſagender Weitſchweifigkeit machen den Spott begreiflich. — Wenn aber ein Mann der Bühne wie David Beil Engel neben Leſſing ſtellt, ſo iſt dieſe Stimme durch Vorzüge der Mimik, wenn nicht begründet, ſo doch wenigſtens erklärt. Sie finden ſich in der analytiſchen Behandlung mehrerer Scenen zum Zwecke des Vortrags. Derartige Beſchreibungen atmen friſches, natürliches Leben und mußten dem Schauſpieler die geiſtige Auferſtehung Ekhofs bieten, denn ihn nahm Engel ſich zum Vorbild, wie es Leſſing that. Er ſah Ekhof zum erſtenmale in Leipzig als Odoardo am 18. Oktober 1774. Der Eindruck war ein ſo tiefer, daß er der Seylerſchen Truppe nach Gotha folgte. Ekhof wurde Gegenſtand ſeines Studiums, und die „Mimik“ giebt wieder, was Engel dem Altmeiſter der Schauſpielkunſt zu danken hatte.

Bedeutend näher als Engel kam Joh. Friedrich Schink dem Hamburger Dramaturgen. Unſtät wie dieſer beſaß er nirgends ein Heim, ſondern lebte in Öſterreich und Deutſchland bald hier, bald dort als dramatiſcher und in hervorragender Weiſe als dramaturgiſcher Schriftſteller. Die Frucht dieſes Wanderlebens war eine intime Kenntnis aller Bühnenverhältniſſe, die namentlich in zwei Schriften hervortritt: „Das Theater zu Abdera“ (Berlin, Leipzig 1787), worin die kleinen Garricks, Lekains und Clairons der deutſchen Bühne gegeißelt werden, und die „Dramaturgiſchen Monate“ (Schwerin 1790). In dieſem Werk behandelt Schink

die Theater zu Hamburg, Berlin, Leipzig, Dresden, Prag, Wien u. ſ. w. Die überall gewonnenen Eindrücke gingen in ſeine dramaturgiſchen Schriften über. Schinks theatraliſche Theorie iſt nur Beobachtung, nur Kritik. Das eigentliche Theoretiſieren war nicht ſeine Sache und ſchon in Schinks Erſtlingswerk: „Dramaturgiſche Fragmente“*) verſchwindet es gegen die kritiſche Rundſchau des Verfaſſers. Die Fragmente ſind Joh. Jakob Engel gewidmet. Sie treten noch pretenziöſer als die „Mimik“ hervor und ſpielen mit der Ankündigung ihres eigenen Wertes hinter den Worten Verſteck: „Man hat wohl nie mehr über und für das Theater geſchrieben als in dieſen Zeitläuften, und nie hat wohl die Kunſt weniger dabei gewonnen als in dieſer ſchreibſeligen Epoche.“ Der Verächter aller theatraliſchen Theorie wird dieſe Worte mit zufriedenem Lächeln hinnehmen, aber bewieſen iſt mit der Skepſis des damals 26jährigen Dramaturgen garnichts. In ſeinen Augen ſind alle theoretiſchen Schriften bis auf ſeine Tage „Krücken“, welche die „Lahmen“ ſtützen mußten; dieſe Krücken ſind natürlich „ſchlecht gearbeitet“. Er aber hat entdeckt, daß ein Dramaturg „Kopf, Erfahrung und Geſchmack“ brauche — „Geſchmack aber iſt ein Sohn der Natur, der durch lange Übung im Gefühl des Schönen und Wahren erzogen und ausgebildet werden muß.“ Wenn Schink alles Vorhandene mit dem üblichen Peſſimismus ſeiner Jahre angriff, ſo war es in dieſem Falle wieder nur menſchlich, daß ein junges, ſtarkes Talent vergaß, auf welchen Schultern es ſtand. „Natur“, „Wahrheit“ — immer wieder die alten Schlagworte im Aufputz neuer Satzwendungen, etwas anders beleuchtet durch abweichende Auffaſſung, im Grunde jedoch ohne weſentliche Originalität! — Durchaus ſelbſtändig iſt nur die Form, in welcher Schink die Dinge behandelt, und ſein Hauptverdienſt iſt es, die theatraliſche Theorie der Maſſe zugänglich gemacht zu haben. Schink wurde zweifellos viel geleſen; er ſtand mitten im Strome des Theaterlebens als Freund der Schauſpielkunſt und ihrer Jünger, als Verfaſſer dramatiſcher Eintagsfliegen, deren viele über die deutſche Bühne ſchwirrten, und vor allem als der erſte Theaterkritiker ſeiner Zeit nach Leſſing.

„Man erwarte kein eigentliches Syſtem der Kunſt!“ ruft er ſeinen Leſern in den „Dramaturgiſchen Fragmenten“ zu. Nur

*) I. II. Bd. Graz 1781, III. Bd. Graz 1782, IV. Bd. Leipzig 1784.

Bruchstücke der Beobachtung will er dem Dichter und Schauspieler bieten, „der Natur geheimste Heimlichkeiten aufspüren", das „Wie?" und „Warum?" der Kunst untersuchen. Es geschieht in der Kritik an Stücken deutscher, französischer, englischer und italienischer Litteratur. Schink heißt die Wahrheit, deren Dichtung und Schauspielkunst bedarf, die „moralische" Wahrheit, ohne etwas Neues hiermit zu sagen, denn er folgt nur Schlegel, Mendelssohn und Lessing, indem er Zote und Grimasse, kurz das Häßliche verpönt. Theoretische Untersuchungen, wie z. B. über die Äußerung der „Moral" oder „Sentenz", wiederholen die Weisheit der „Hamburgischen Dramaturgie", bedürfen also keiner Erklärung mehr.

Diesem Werke Schinks folgten im August 1778 die ersten „Dramaturgischen Monate", ebenfalls mit der Widmung an Engel, und 1790 ihre bedeutendere Fortsetzung gleichen Namens. Diese ist Fr. Ludwig Schröder zugeeignet, der Schink inzwischen als Theaterdichter in Hamburg angestellt hatte (1789). Dieses Engagement fällt also in die Zeit von Schröders zweiter Direktion; sie schloß eine Epoche des Verfalles in sich (1785—98). Das Hamburger Theater verlor durch Schröders Abgang nach Wien zu viel, als daß er nach seiner Rückkehr den Niedergang dieser Bühne hätte aufhalten können. Im Gegensatz zu den Angriffen, welche Schröder damals erduldete, bilden nun die „Dramaturgischen Monate" einen wahren Panegyricus auf ihn als Dichter, Dramaturgen, Regisseur und Schauspieler*). In der Schrift eines Unbekannten wurde Schink Parteilichkeit vorgeworfen, sie lautet: „F. L. Schröders, Direktors der deutschen Bühne in Hamburg, angeblicher Abschied von der praktischen Schauspielkunst" (Hamburg 1796). Ein ähnliches Pamphlet desselben Jahres betitelt sich: „Auch ein paar Worte über den Schauspieldirektor Schröder und über dessen Abgang von der Hamburger Bühne." Schmähllieder sind beiden Schriften hinzugefügt**). Schröder war damals seiner Direktion müde und wollte die Bühne verlassen. Es ist schwer zu entscheiden, wie weit die Angriffe berechtigt waren und in wiefern Schink seine Lobeserhebungen übertrieb. Sehr möglich ist die Berechtigung des Tadels gegen die Umgebung Schröders, von

*) Schinks „Hamburgische Theaterzeitung" verfolgt dieselbe Tendenz.

**) Beide Schriften und die Lieder befinden sich in einem Sammelbändchen auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, mit der Signatur y p 8° 1570.

welcher es heißt, daß ſie wiederum in den deklamatoriſchen Schlendrian verfallen ſei. Schröder war nach allen vorhandenen Zeugniſſen müde und unluſtig geworden, ſodaß er wohl in der That für die anderen Schauſpieler kein Ohr mehr hatte. Somit träfe auch Schink der Vorwurf, die Schwächen der Schröderſchen Direktion parteiiſch verdeckt zu haben. Ihn ſelbſt aber überſchätzt er gewiß nicht in den wahrhaft großartigen Bildern ſeiner Hauptrollen, die er dem Leſer entwirft. Das ſind Partien in ſeiner Schrift, welche Schink als dramaturgiſchen Schriftſteller auf die Höhe Leſſings rücken. Schröders Lear und Hamlet, ſeine Gattin als Ophelia, Brockmanns Hamlet leben für jeden auf, der ſie niemals ſah. — Man höre das Hauptwort ſeines Programms für die „Dramaturgiſchen Monate", um auch den künſtleriſch fein empfundenen Standpunkt Schinks kennen zu lernen, den er als Kritiker in derartigen Entwürfen einnahm: Er plante „pſychologiſche Zergliederungen wichtiger Charaktere, Schritt für Schritt, in Rükſicht auf theatraliſche Darſtellung; entweder nach meinem eigenem [!], oder nach dem Ideale des Künſtlers, der ihn mir vorentwikkelt hat, mit allen Zweifeln und Erinnerungen, die ich über und gegen ihn auf dem Herzen habe". Schink wollte alſo dem Schauſpieler ſeine Anſchauungen nicht aufdrängen, ſondern verlangte nur Konſequenz in der einmal gewählten Auffaſſung. Seine eigene machte er nur in Beſchreibungen größeren Stils von Rollen geltend, die er ohne Rückſicht auf ein Vorbild rein theoretiſch entwickelte. Unter dieſen Leiſtungen fordert das Verſtändnis die größte Bewunderung, mit welchem er den Charakter des Hettore Gonzaga in Leſſings „Emilia Galotti" entwickelt.

Als Kenner des Theaterweſens ſteht W. A. O. Reichard mit Schink auf gleicher Stufe[18]). Obwohl er ſich ſelbſt mit der Theorie der Schauſpielkunſt wenig beſchäftigte, iſt er für ſie eine beachtenswerte Erſcheinung, denn ſein „Theater-Kalender" (Gotha 1775—83) umfaßt die wichtigſten Punkte des Wiſſens auf dieſem Gebiete. Das genannte Werk Reichards erhebt ſich über das Niveau einer blos ſtatiſtiſchen Arbeit, denn ſie verrät Geſchmack und Kennerſchaft in der Behandlung der Materie. Er war an Fr. W. Gotters Liebhabertheater in Gotha ſchauſpieleriſch thätig, trat mit Abel Seyler in Verkehr und lernte durch ihn Ekhof und auch Engel kennen, als dieſer nach Gotha kam. „Solcher Umgang mußte nothwendig auf die Läuterung meines Geſchmackes den vortheilhafteſten

Einfluß üben", sagt Reichard selbst. Diese Verbindungen führten ihn in das Theaterleben ein, und bald spielte er selbst eine Rolle, denn die Gründung des Gothaer Hoftheaters wurde namentlich durch Reichard angeregt[18b]). Seine Belesenheit, seine Reisen und der immer mehr erweiterte Verkehr mit Angehörigen oder Gönnern der Bühne ließen ihn mit dem Theaterwesen völlig verwachsen. Er hatte Gottscheds Ästhetik studiert, war später mit Lessing und Nicolai in Briefwechsel getreten, knüpfte mit Moses Mendelssohn und C. W. Ramler Verbindungen an; der letztere tritt später noch in der Gründungsgeschichte des Berliner Nationaltheaters hervor. — Auf einer Reise nach Frankreich lernte Reichard die „Talente" kennen, „welche damals die Pariser Theater verherrlichten". Melchior Grimm nahm ihn bei sich auf, und manches fruchtbare Gespräch mag Reichard mit diesem ausgezeichneten Kenner Garricks, Lekains und Ekhofs geführt haben. In Paris machte er sich mit der französischen Litteratur seiner Zeit bekannt, in welcher Diderot natürlich die wichtigste Rolle für den Theaterfachmann spielte. So ergiebt sich, daß Reichard wie wenige berufen war, ein encyclopädisches Werk im Stile seines „Theater-Kalenders" zu schaffen. Darin finden sich Auszüge aus Lessings wie aus Dorats und anderen fremden Theorien. Die Quintessenz der theoretischen Kenntnis seiner Zeit hat Reichard unter dem Titel „Gedanken über das Spiel und den Schauspieler selbst" zusammengefaßt. Historische Fragmente behandeln kurz und präcise wichtige Bühnenerscheinungen. Nachrichten über ausländische Theater erweitern den Blick, und Biographien von bedeutenden Künstlern erleichtern das Urteil über Größen, deren Werke mit ihnen starben. Reichard selbst freute sich des Erfolges, den sein Werk hatte, mit gerechtem Stolz. Auch sein „Theater-Journal" wurde mit Beifall aufgenommen; der Kalender aber überlebte alle ähnlichen Erscheinungen, und der Zeitraum seiner Existenz ist im Vergleich zu anderen ein hervorragend großer.

„Wohin man sieht in den letzten zwei Decennien des Jahrhunderts, nimmt man eine mehr und mehr wachsende Uebereinstimmung im deutschen Bühnenleben wahr. Es ist die Idee des Nationaltheaters, von der es beherrscht, und die volksthümliche Natürlichkeit, welche dabei bis aufs Aeußerste getrieben wird", sagt Eduard Devrient*). Reichards Kalender deutet auf die Anfänge

*) „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", III. Bd., 3. Kap.

dieſer Entwicklung, die Schriften Schinks aber beſtätigen ſie vollends. — Nach dem Aufſchwunge des Mannheimer Nationaltheaters griff die Nationaliſierung der deutſchen Bühne immer weiter um ſich, wenngleich auch nicht zu überſehen iſt, daß ſie hier und da bei Anhängern des franzöſiſchen Pathos auf Widerſtand geriet. Aber die Zahl ſolcher Schauſpieler verſchwand gegen die vielen, welche der Geiſt der nationalen Kunſt ergriff. Unter den Fürſten verſchloß ſich ihm außer Friedrich dem Großen nur noch Karl Eugen von Württemberg. Im allgemeinen jedoch wurde die deutſche Kunſt von den Höfen gefördert: Leipzig, Dresden und Prag beſuchte die „kurſächſiſche Geſellſchaft", bei welcher Reinecke die Hamburger Schule zur Herrſchaft brachte. Mainz und Frankfurt beſaßen eine „kurfürſtliche National-Truppe", welche ebenfalls ein Freiherr von Dalberg nach dem Muſter ſeines bekannten Vetters leitete. Als ſtarke Talente gingen dort Mattauſch und beide Unzelmann hervor. Das Münchener „Hof- und National-Theater"[19]) nahm damals freilich noch keinen friſchen Aufſchwung, aber Direktoren wie Lamprecht und Zuckarini brachten auch dort die Hamburger Schule zur Geltung. Über die weitere Entwicklung der nationalen Kunſt in kleineren Reſidenzen berichtet Devrient Ausführliches*).

Die natürliche Schauſpielkunſt wurde von der dramatiſchen Dichtung weſentlich gefördert. So geringſchätzig auch die damalige Maſſenproduktion beurteilt werden mag, ſie beſchleunigte die Unterdrückung des fremden Elementes auf der deutſchen Bühne. Überſetzungen ſelbſt wurde der Charakter ihres heimiſchen Urſprunges genommen, und die Stücke der Schauſpieler-Dichter jener Zeit wirkten wie Diderots Dramatik als Spiegelbilder aller Lebensſphären, in welchen das große Publikum ſich bewegte. Bei der Beurteilung dieſer dramatiſchen Litteratur ſollte man bedenken, daß Leſſing, ſo ungern er den hereinbrechenden Naturalismus ſah, ſich gegen ihre Anfänge nicht erhob — ohne Zweifel, weil er bei aller Oberflächlichkeit der Konception einen guten Kern in dieſer Dramatik erblickte: Es war die deutſche Seele! Nach Leſſings Sinne mußte es geſchehen, daß alle Vorgänge des bürgerlichen Dramas in das Herz des Deutſchen griffen, eine Notwendigkeit

*) „Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt", III. Bd., 3. Kap., S. 108 ff.

für die Läuterung des Geschmackes, die bereits als Grundgedanke seiner theatralischen Theorie hingestellt wurde. Eindrücke, wie Schink sie in den „Dramaturgischen Monaten" schildert, wurden freilich erst nach Lessings Tode eine häufigere Erscheinung: Iffflands „Verbrechen aus Ehrsucht", „Die Jäger", „Die Hagestolzen" haben Schink aus gutem Grunde zu einem Vergleich mit Diderots Dramen herausgefordert. Minderwertig, doch ohne die Wirkung auf ihre Zeit zu verfehlen, waren Schröders Stücke, deren Spur auch Beil und Beck, ersterer mit gutem Glücke, folgten. Dalberg versorgte die Bühne mit Bearbeitungen aus dem Englischen. Weniger tendenziös, doch in einzelnen Stücken auch unverkennbar, trat das deutsche Element in den Dramen von Engel, Weisse, Brandes, Schink, Gotter, Bode und anderen hervor. Wenn man von der Massenproduktion des vorigen Jahrhunderts spricht, ist Kotzebue schwerlich zu übergehen. Devrient schilt seine Stücke die Ursache für die Verflachung der Schauspielkunst im Ausgange des Jahrhunderts. Mag auch viel Wahres an dieser Ansicht sein, weil Kotzebues Charakteristik Schablonenarbeit war, so ist diesem Urteil doch auch Schinks Kritik gegenüberzustellen, welche die Arbeit der Schauspieler an Kotzebues Dramen und ihre Wirkung auf das Publikum bespricht. Sie boten den Darstellern manche lehrreiche Aufgabe, zu denen in „Menschenhaß und Reue" die Rolle des Baron Meinau ganz besonders zählt. Nach dem Vorbilde des Schröderschen Spieles wird sie von Schink entwickelt, und auch andere seiner Kritiken über Kotzebues Schauspiele enthalten wertvolle Winke für die Darstellung.

Hand in Hand mit der Verflachung der Schauspielkunst, welche allerdings die nachteilige Folge der dramatischen Massenproduktion im vorigen Jahrhundert war, ging ein verderblicher Naturalismus. Er äußerte sich in Nachlässigkeit oder Übertreibung. Die Schauspieler gaben ihren schlaffen Vortrag für einfach und natürlich aus, ohne selbst zu fühlen, daß er farblos und verschwommen war. Das gerade Gegenteil aber, eine zügellos überschäumende Kraft der Darstellung, entsprang der heißbewegten Dramatik des „Sturmes und Dranges" oder dem Poltergeist zum Teil elender Ritterschauspiele, welche Goethes „Götz von Berlichingen" nachahmten. Selbst die gewaltigsten Ausgeburten der Sturm- und Drangperiode sollten die Errungenschaft der deutschen Schauspielkunst: ihren Stil, in Frage stellen. Die Si-

gantenkraft der Schillerſchen Helden warf das Regelrechte, die Theorie zu Boden und ſpottete auf der Bühne dem Leſſingſchen Geiſt der Mäßigung. Schiller ſelbſt ſchlug dieſen Ton an, als er die bekannte Vorleſung ſeines Fiesko in Mannheim hielt. Das Ungeheure der Sprache ſchien dem Schöpfer und dem Geſchlecht, das zuerſt die Gaben ſeines Genius empfing, gleichgeſtimmten Ausdruck zu fordern, und ſo rang die Bühnenſprache als erſte Interpretin der Schillerſchen Diktion nach phyſiſcher Größe. Die zeitgenöſſiſche Kritik ſah den gänzlichen Verfall der Schauſpielkunſt vor Augen; es ſchien, als ginge ſie in einem Meer von Leidenſchaften zu grunde. Aber ſie befand ſich nur in einem Zuſtande der Gährung. Neu und vollkommener, dazu reich an Gaben der dramatiſchen Dichtung, erwachte ſie zu einem klaſſiſchen Kunſtleben, das ſich bis tief ins 19. Jahrhundert hinein vollkräftig ausgab. Es hob in dem Augenblick an, da die Reflexion des Schauſpielers über die Leidenſchaft ſiegte und in dem ungeſtümen Ausdruck der Dichtungen auch geiſtige Schätze fand, deren ſie ſich darſtelleriſch bemächtigte. Iffland erkannte zuerſt, daß die Schauſpielkunſt nicht verloren, daß ſie vielmehr gewonnen hatte; er begrüßt*) ſogar das Erſcheinen des „Götz von Berlichingen", ſtatt in die Bedenken der zeitgenöſſiſchen Kritik einzuſtimmen. Die dramatiſche Kompoſition dieſes Schauſpiels ließ auch für die darſtellende Kunſt fürchten. Selbſt Eduard Devrient teilt noch die Anſicht, daß Dramen von ſo unregelmäßigem Bau die Wirkſamkeit des Schauſpielers lahm lege, weil die Charaktere zerflattern. Dieſe Gefahr lag bei Stücken minderwertiger Schriftſteller vor, die wie Goethe Shakeſpeare nachzuahmen ſtrebten, aber Iffland geſteht den „abenteuerlichen Geburten", welche der „Götz von Berlichingen" veranlaßte, einen höheren Wert zu, als der „geiſtloſe Klingklang" des ehemaligen Staatsaktionenſpiels beſaß. Sie erfordern immerhin „Geiſt und Eigenart", ſagt Iffland, alſo Charakterſtudium. Und in der That haben Stücke, deren dramatiſche Kompoſition keine ſchlaffe iſt, die „Selbſtändigkeit" des Schauſpielers gefördert, worin ſchon Iffland die Wirkung dieſer ganzen Litteratur erblickt. Dahin gehören die Stücke vom Grafen Törring, von Babo, Spieß und dem Mannheimer Regiſſeur Meyer. Törrings „Agnes

*) Einleitung: „Fragmente über Menſchendarſtellung auf deutſchen Bühnen."

Bernauer" erhielt sich lange auf dem Repertoir, und in neuerer Zeit schlug Oskar von Redwitz mit seinem Trauerspiel „Philippine Welser" diese Richtung wieder mit Glück ein. Es wurde noch in den siebenziger Jahren unseres Jahrhunderts viel gegeben und kehrt auch heute noch dann und wann einmal auf die Bühne zurück. In den Rollen der Philippine und des alten Welser konnte sich manche schauspielerische Größe offenbaren, sodaß Ifflands Ansicht, zu deren Begründung auch litterarisch weniger bekannte Beispiele vorhanden sind, sich bis auf unsere Tage bewährte. Freilich verkannte auch er den verrohenden Einfluß nicht, welchen das Ritterdrama, sowie überhaupt das naturalistische Schauspiel aus englischer Schule anfänglich ausübte. Sein günstiges Urteil über diese Litteratur entstammt einer Zeit, wo bereits die Reaktion der Kunst gegen den Naturalismus anhob: in der Mitte des 9. Jahrzehnts. Sie vollzog sich langsam und ohne gleich mit Bestimmtheit in die Erscheinung zu treten*). Der Naturalismus behielt das Übergewicht am längsten in Leipzig, wo die Bühne bis über die Wende des Jahrhunderts hinaus in bewußtem Gegensatz zur Weimarer Schule verharrte.

Als Goethe im Jahre 1791 an die Spitze des Hoftheaters in Weimar trat, erhielt die Reaktion einen gewaltigen Führer. — Julius Wahle sagt in seinem Werk über „Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung"**): „Was er in Beziehung auf bildende Kunst nur theoretisch vermochte, dem hat er auf seiner Bühne praktisch-lebendigen Ausdruck gegeben." So richtig diese Ansicht ist, kann sie doch erst für den Anfang unseres Jahrhunderts gelten, weil auch die Reaktion Goethes einer Entwicklungszeit bedurfte. Diese Thatsache wird in der Geschichte der Schauspielkunst nicht genügend betont. Sie ist jedoch ungemein wichtig, weil die letzte Gestalt der Goetheschen Prinzipien in ihrer Rückkehr zum alten, strengen Klassicismus nicht mehr epochemachend war. Zunächst wollte Goethe nichts anderes als Lessing, und er erhob sich nur gegen einen „falsch verstandenen Konversationston", sowie einen „unrichtigen Begriff von Natürlichkeit"**). Er nannte die Schauspielkunst, welche er bei der Übernahme der Weimarer Bühne vorfand, einen „hinleiernden Schlendrian" und wünschte

*) Seit 1791.

**) Weimar 1892.

ein „gebundenes, kunſtreicheres Spiel“[21]). Für dieſes gab Ifflands Gaſtſpiel in den Jahren 1796 und 98 das praktiſche Beiſpiel. Die Mannheimer Schule griff in Weimar Platz. K. G. Böttiger ſetzte ihr gleichzeitig mit der Schrift über die „Entwicklung des Iffländiſchen Spiels“ (Leipzig 1796) ein Denkmal. Goethe und Schiller ſtudierten an dem Mannheimer Schauſpieler, deſſen Darſtellungen durch die „höchſte theatraliſche Würde“ geadelt, doch natürlich genug waren, um darzuthun, daß er bei aller „Kunſt“ ſeine Individualität hinter den Charakteren zu verſtecken wußte[22]). In dieſer Gabe ſah auch Goethe damals noch eine abſolute Notwendigkeit, und erſt das Prinzip ſeines antiken Ideals verwiſchte wieder die ſchauſpieleriſche Charakteriſtik, ohne daß er ſelbſt ſich von dieſem Nachteil Rechenſchaft gab. Daß Goethe die Leitung der Weimariſchen Bühne zunächſt im Geiſte Leſſings übernahm, geht aus „Wilhelm Meiſter“ hervor, denn der Anfang ſeiner theatraliſchen Äſthetik prägt ſich deutlich in dieſem Roman aus*). Hierauf nimmt in neuerer Zeit ein Aufſatz von C. A. Eggert: „Goethe und Diderot. Über Schauſpieler und die Kunſt des Schauſpielers“**) beſondere Rückſicht. Die Möglichkeit, daß Goethe ſeine Kunſtanſchauung aus dem bekannten ‘Paradoxe sur le comédien’ ſchöpfte, thut hier nichts zur Sache, weil Diderots Theorie in die deutſche aufgegangen und damals ſchon hervorragenden Fachmännern geläufig war. Wertvoller als diesbezügliche Mutmaßungen iſt der theoretiſche Auszug ſelbſt, welcher dem Goetheſchen Romane entnommen wird. In dieſem Auszug fällt es beſonders auf, daß Serlo Wilhelm Meiſter gegenüber den Vorzug erhält. Dieſer iſt ein „ſenſibler“ Darſteller, der „ſich ſelbſt“ ſpielt; von Serlo aber heißt es, er zeige auf der Bühne „Nachahmung, Übung, Darſtellung von etwas, das nicht in ſeinen eigenen Gefühlen wurzelt“. Wenn Goethe, wie man annimmt, in der Perſon Serlos Schröder erblickte, ſo kann dieſem Unterſchied nicht die Bedeutung beigemeſſen werden, daß ihm die kalte Darſtellung des Klaſſicismus ſchon damals wünſchenswert erſchien, denn Schröder war für ſie nie ein Vorbild. Doch abgeſehen von

*) „Wilhelm Meiſters Lehrjahre“, 1777 begonnen und bis zum Anfang des II. Buches geführt. Die wichtigſten Jahre der weiteren Arbeit: 1787, 1790, 1794. Die Veröffentlichung: 1796.

**) In Aug. Sauers „Euphorion“, Zeitſchrift für Litteraturgeſchichte, IV. Bd., 2. Heft, 1897.

dieser Annahme geht aus dem wichtigsten Prinzip der Ästhetik im „Wilhelm Meister" hervor, daß Goethe das rechte Maß der Bühnenwirklichkeit in einem Stil erblickte, welcher die Mitte zwischen dem Spiel Serlos und Wilhelm Meisters hält: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt!" Hierin liegt der Hauptgedanke der Goetheschen Reaktion in ihrer ersten Entwicklungsphase*); er stellt sich mit ihm vorläufig nur auf Lessings Standpunkt.

Im Sinne Goethes schrieb damals auch Hildebrand Freiherr von Einsiedel seine „Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst" (Leipzig 1797). Diese Arbeit enthält nichts Originelles. Auch Engels „Mimik" liegt ihr zu Grunde, worauf der Verfasser selbst hinweist**).

Die Goethische Reaktion wurde aufs neue durch einen Brief***) Wilhelms von Humboldt gefördert†). Unter dem Titel „Über die gegenwärtige französische tragische Bühne" wurde er von Goethe in den „Propyläen" veröffentlicht††). Talmas Kunst wirkte hierin vorbildlich wie Ifflands Darstellungen in Weimar, aber das Übergewicht des „Schönen" im Spiel des französischen Tragöden erregte Goethes Beifall in einer Weise, daß er um die Wende des Jahrhunderts dem antiken Ideal bereits näher trat, ohne Talma noch gesehen zu haben. Die rhythmische Deklamation sollte wieder in Aufnahme gebracht werden. Zu diesem Zweck drang Goethe auf Übersetzungen in Versen. Er brachte Voltaires „Mahomet" und „Tankred" auf die Bühne; Schiller stellte sich mit der „Phädra" des Racine und seiner „Macbeth"-Bearbeitung ein. Mit „Paleophron und Neoterpe"†††), sowie den „Brüdern" des Terenz langte Goethe schon ganz auf klassischem Boden an, und das Lustspiel des römischen Komikers ließ er sogar der antiken Bühne getreu

*) 1791—99.

**) S. 68 der Schrift.

***) Aus Paris, 18. Aug. 1799.

†) Ihre II. Periode: von 1799—1803.

††) VIII. Bd. 1. Stück.

†††) Dieses Festspiel, obwohl ein Original, gehört in diesen Zusammenhang.

in künstlichen Masken aufführen. Aber noch immer verband ihn ein gewisses Gefühl für Natürlichkeit mit Lessing. Die Weimarer Aufführung des „Nathan" ließ ihn zu der theoretischen Scheidung von „Recitation" und „Deklamation" kommen: „In diesem Stücke", sagt Goethe, „wo der Verstand fast allein spricht, war eine klare, auseinandersetzende Recitation die vorzüglichste Obliegenheit der Schauspieler, welche denn auch meist glücklich erfüllt wurde"[23]). Goethe heißt in seinen Regeln für Schauspieler (entstanden seit 1803) die Recitation einen Vortrag, der keine leidenschaftliche Tonhebung hat und doch nicht ohne Tonveränderung ist. Er liegt in der Mitte zwischen kalter, ruhiger und höchst aufgeregter Sprache. In diesem Vortrag giebt es keine leidenschaftliche Selbstentäußerung. Deklamation aber sei gesteigerte Recitation, in der man seinen angeborenen Charakter verlassen, sein Naturell verleugnen und sich in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen muß, dessen Rolle man deklamiert. Nach dieser Definition ist man geneigt, dem „Nathan" deklamatorischen Vortrag zu wünschen. Wenn Goethe der Recitation „leidenschaftliche Selbstentäußerung" abspricht und sie der Deklamation zuerkennt, so bekundet sich schon hier der große Irrtum, welche in der dritten und letzten Periode der Goetheschen Reaktion die Kunst des Individualisierens aufhob. Ein Schauspieler versetzt sich nie in die Lage und Stimmung eines Menschen, dessen Rolle er „deklamiert". Aus diesem Grunde war und ist auch heut der französischen Schauspielkunst in der hohen Tragödie wahre Selbstentäußerung versagt, denn das Pathos ist nicht viel mehr als eine bloß physische Entäußerung des eigenen Ich. Goethes Irrtum ist umso auffallender, als er selbst die „Deklamirkunst" eine „prosaische Tonkunst" nennt, die viel „Analoges mit der Musik" habe. Freilich untersagt er die singende Monotonie, die Bezeichnung des Silbenbaues und der gereimten Endsilben, aber das Prinzip des Schönen ist erreicht, wenn Goethe von „Tonkunst" spricht. „Der Schauspieler muß bedenken, daß er um des Publikums willen da ist", heißt es mit Bezug auf Stellung und Bewegung in Goethes Regeln. Derselbe Grundsatz ließ die „Deklamierkunst" sich als „prosaische Tonkunst" ausgeben.

Erst in ihrer dritten Periode*) ging die Reaktion Goethes

*) 1803—17.

vollkommen im Geiſt der Antike auf. Sie begann etwa mit dem Jahre 1803 beim Eintritt P. A. Wolffs und Gruners*) am Hoftheater in Weimar, denn ſeit dieſer Zeit bildete ſich Goethes theatraliſche Pädagogik ſtreng im Sinne der klaſſiſchen Schauſpielkunſt aus. „Ich beſchloß, ſie feſt zu halten", ſagt er von beiden Männern, „und weil ich eben Zeit hatte, auch einer heitern Ruhe genoß, begann ich mit ihnen gründliche Didascalien, indem ich auch mir die Kunſt aus ihren einfachſten Elementen entwickelte und an den Fortſchritten beider Lehrlinge mich nach und nach emporſtudirte, ſodaß ich ſelbſt klärer über ein Geſchäft ward, dem ich mich bisher inſtinctmäßig hingegeben hatte. Die Grammatik, die ich mir ausbildete, verfolgte ich nachher mit mehreren jungen Schauſpielern; Einiges davon iſt ſchriftlich übrig geblieben." Goethe meint die „Regeln für Schauſpieler", welche Eckermann mit ſeiner Zuſtimmung ſammelte (1824)[24]). In techniſcher Hinſicht erinnert dieſes Fragment an Leſſings „Schauſpieler"; die Kritik könnte ſich hier nur wiederholen. Mit Gewalt führte Goethe ſeine Lehren in die Praxis ein. Er übertrumpfte die Kunſt Talmas, die er im Jahre 1808 zu Erfurt bewunderte, und zog eine Kunſt groß, welcher Iffland bei ſeiner Rückkehr nach Weimar in den Jahren 1810/12 entfremdet gegenüberſtand. „Er fühlte ſelbſt am beſten", ſchreibt Genaſt an Zelter, „daß er in den jetzigen Rahmen unſerer Tragödie weder in Rhetorik, noch in Plaſtik paßte, was er auch in Freundeskreiſen und gegen Goethe unumwunden ausſprach"[25]). Iffland weigerte ſich, den Wallenſtein zu ſpielen, wie Schröder bereits darauf verzichtet hatte, dieſe Rolle zu kreieren. Die erſte Aufführung des „Wallenſtein" fiel in die zweite Entwicklungsphaſe der Goetheſchen Reaktion.

Bereits ſeit dem Jahre 1808 ſtand das Theater Weimars allein und ſein Spiel in ſchroffem Gegenſatz zur deutſchen Bühne. Leipzig unternahm den Federkrieg — ganz zwecklos, wie die heutige Kritik erkennen muß. Den Anlaß gab ein Gaſtſpiel der Weimaraner in Leipzig. Sie fanden Anhänger und Gegner; letztere erlangten das Übergewicht. Ein nutzloſes Schimpfen über die Gegenſätze des Geſchmackes griff um ſich und gipfelte von Seiten der Leipziger in einer Schrift des Schauſpielers Karl Reinhold: „Saat von Goethe geſäet, dem Tage der Garben zu reifen. Ein

*) Grüner iſt die falſche Form des Namens.

Handbuch für Äſthetiker und junge Schauſpieler" (Weimar, Leipzig 1808)*). Goethes „Pflanzſchüler" und ſein „Kunſtſeminar" werden darin verſpottet: „Jeder Charakter auf der Bühne muß nicht bloß etwa veredelt (welches ja ſchon die dummen Realiſten lehren), ſondern vergöttert, oder wenigſtens verheldet werden", heißt es von der Weimarer Schule. Reinhold nennt ſie nicht allein die „altfranzöſiſche Manier", ſondern ihre „Traveſtie". Genaſt antwortete ſehr energiſch, aber ruhig in der Beſprechung einer Taſſo-Vorſtellung, welche die Weimaraner in Leipzig gaben[26]): „Der Dichter bildet den Schauſpieler und das Publicum. Junge Leute wachſen heran; pflanzt nur gute Bäume, an welchen ſich die junge Ranke emporſchlingen kann, und ſorgt nicht, das Wahre, Schöne findet immer beim Publicum Anhang. Bald werden alle die Familienkrüppel, die Heulmaſchinen, die heißer geſchrienen Stentorſtimmen in ihre Schranken zurücktreten und jungen talentvollen Männern den Platz und den ſchönen Beruf überlaſſen, ein mehrfach gebildetes Publicum zu erfreuen; dann wird das deutſche Theater ebenſo wenig Platz für ſchlechte Schauſpieler als für ſchlechte Dichter haben." Das Gute und Richtige lag auch hier wie überall in der Mitte, aber die Verblendung der Parteienwut warf alles durcheinander ohne Unterſchied der dramatiſchen Litteraturgattungen und der ihnen zukommenden Stilarten der Darſtellung. — Wäre Goethe über die zweite Entwicklungsphaſe ſeiner Reaktion nicht hinausgegangen, ſo wäre ſie ſelbſt unantaſtbar. In der Trennung von Recitation und Deklamation lag ein geſunder Grundgedanke, wenngleich es ihm an der richtigen Durchführung fehlte. Er ſchied die Stilgattungen eines „Nathan" und „Taſſo" oder fernerhin ein Familiendrama wie der „Hausvater" von der klaſſiſchen Tragödie. Wir verſtehen Goethe in der Abſicht, den Wohllaut der Verſe vor lüderlichem Naturalismus zu ſchützen, und begreifen ſeine Widerſacher, wenn ſie den Kothurn vom unrechten Platze wieſen. Goethes Reaktion geſchah der Kunſt zum Heile, ſo lange er nur den extremen Naturalismus angriff und verfolgte. Mit dem Augenblick aber, wo ſeine Reaktion ſelbſt in das Extreme verfiel, überlebte ſie ſich und wurde zur Kurioſität.

Ihren poſitiven Erfolg wird die Praxis lehren: Es iſt die

*) Siehe dazu die „Leipziger Zeitung" 1883, Wiſſenſchaftliche Beilage, No. 65, 66. Gezeichnet B. E—t.

Frage, ob Goethe sich nicht täuschte, als er zu Eckermann sprach: „Ich weiß sehr wohl, daß unsere hiesigen älteren Schauspieler manches von mir gelernt haben, aber im eigentlichen Sinne kann ich doch nur Wolff meinen Schüler nennen“ [27]). Freilich berichtete Genast, er habe als darstellender Künstler nicht in den Rahmen des Leipziger Ensembles gepaßt, weil er selbst „lauter Poësie“, seine Mitspieler aber „lauter Prosa“ seien. Trotzdem ist Wolff nie recht innerlich ein Schüler Goethes, jedenfalls nicht seine Kreatur geworden; er entfremdete sich dem Meister in späteren Jahren. Als Graf Brühl Wolff und seine Gattin nach Berlin berief, schrieb Goethe an Zelter: „Es ist zwar nichts dagegen zu sagen, wenn man gebildete Künstler sich zuzueignen versucht, besser und vortheilhafter ist es, sie sich selbst zu bilden. Wäre ich so jung wie Brühl, so sollte mir kein Huhn auf's Theater, das ich nicht selber ausgebrütet hätte.“ Dieses Wort ist bezeichnend für Goethes Schule. Ein solcher Grundsatz war geeignet, künstlerische Individualitäten zu vernichten, denen nicht die Kraft des Willens mitgegeben war, sich Geltung zu verschaffen. Wolff konnte unter Goethes Leitung zum Ebenbilde Tassos werden, weil er zufällig von der Natur in besonderem Maße für diese Rolle veranlagt war. Diese einzelne Thatsache schließt aber die Beobachtung eines Triebes zur Selbständigkeit in seinem künstlerischen Schaffen nicht aus. Tieck hätte bei seiner Abneigung gegen die deklamatorische Schule Wolff nicht nach Dresden berufen, wäre er unbedingt ihr Anhänger gewesen. Ein Brief vom 30. September 1824 sollte ihn als Darsteller und Regisseur dorthin ziehen, aber Wolff ging nach Berlin, wo die Anti-Goethesche Tendenz eine noch ausgesprochenere war. — In seiner Schrift „Bemerkungen zum Vortrag auf der Bühne“ [28]) empfiehlt er zwar in Goethes Sinne für Stimm- und Vortragsbildung die Lektüre der Chöre aus der „Braut von Messina“ — „nach solchen rhetorischen Uebungen versäume man aber nicht, sogleich ein gutes bürgerliches Schauspiel oder sogenanntes Conversationsstück zur Hand zu nehmen, und bestrebe sich, jede Rolle in ihrem Charakter zu lesen.“ Am geeignetsten für diesen Zweck hielt er die Stücke Lessings. Es ist also klar, daß Wolff vom Charakterstudium in einer deklamierten Versstragödie nichts hielt, sondern die schauspielerische Selbstentäußerung vom bürgerlichen Schauspiel oder dem Konversationsstück erwartete. In Wolff prägte sich eine Individualität von natürlicher Richtung aus, der sogar Reinhold in

seiner Schmähschrift gegen die Weimaraner Anerkennung zollt. Er betrachtet Wolff als eine selbständige Schauspielernatur und bedauert nur seine „Verbildung" durch Goethe: „Einzelne Rollen dieses jungen Mannes, als z. B. sein Tasso beweisen deutlich, was unter anderen Umständen aus diesem gebildeten Manne hätte werden können." Also selbst die Gestalt des Tasso ließ die Vermutung aufkommen, daß Wolff etwas mehr in sich trug, als die Regeln der Weimaraner Theater-Pädagogik. Wenn er sich zu einer Selbständigkeit durcharbeitete, die etwa 16 Jahre später vollendet ist, so wird diese Thatsache begreiflich erscheinen. — Ein Überblick seit dem Jahre 1791 lehrt, daß überhaupt manches urwüchsige Naturtalent in Weimar aufkam. Zu diesen gehörte Christiane Neumann, Goethes „Euphrosyne", der Schauspieler Voß, in welchem die Zeitkritik ein frisches, naturalistisches Talent sieht. Malcolmi, dessen Tochter Wolffs Gattin wurde, paßte absolut nicht in den Rahmen des klassischen Trauerspiels, weil er nicht deklamieren konnte. Die berühmte Jagemann verursachte Goethe viel Ärger, weil sie sich gegen das Drillen in Wort und Geste auflehnte. Nur langsam wuchs sie wie Graff, der erste Wallenstein, in Goethes Schule hinein, der endlich auch Genast freundlich gegenüberstand, obwohl er selbst als Darsteller des Lustspiels weniger mit ihr zu schaffen hatte[29]). Was diese Schauspieler und Goethes Lieblingsjünger Wolff ins Breite wirkten, das war: die Poesie der Schauspielkunst. Ihr Geist lagerte sich wie ein Duft über die Natürlichkeit der darstellenden Kunst. Er hat mit dem Ideal der Antike nichts zu thun und schützt die Bühne vor dem rohen Naturalismus; er ist der Ausdruck für die positive Errungenschaft der Goetheschen Reaktion. Sie verlor ihren Einfluß, als Goethe die Theorie der bildenden Künste im strengsten Sinne auf die Bühne übertrug; da wandte sich die theatralische Praxis von ihm ab und ließ den größten Idealisten der deutschen Schauspielkunst auf einsamer Höhe zurück.

Die Theatergeschichte sieht in der Entwicklung der Weimarer Schule ein vollkommenes Zusammenwirken Goethes und Schillers[30]). Auf ihre ästhetischen Ansichten und ihre praktische Thätigkeit gründet sich diese Anschauung. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Schillers Idealismus auch seine Stellung zur Schauspielkunst bedingte, aber bis zur Verleugnung der Wahrheit durch das Prinzip des Schönen ist er Goethe nicht gefolgt. Hier stehen sich nicht Schiller, der

Idealist, und Goethe, der Realist, gegenüber — das Verhältnis ist fast ein umgekehrtes und erklärt sich zunächst schon aus der Entwicklung beider Dichternaturen. Diese Thatsache rechtfertigt die Verschiedenheit ihrer Ansichten über das Temperament der Schauspielkunst, welches einen so wesentlichen Einfluß auf ihre Wahrheit nimmt: Goethe behandelte sie schließlich als bildender Künstler und erblickte seine Aufgabe in der Erzielung schöner, aber kalter Wirkungen der darstellenden Kunst. Schiller dagegen war und blieb der enthusiastische Stürmer im Banne des ersten Eindruckes, den er in Mannheim empfing, als ihn von der Bühne herab der heiße Atem seiner Jugenddramen anwehte. Damals trat Schiller mit Iffland, Beil und Beck in Verkehr. Iffland schreibt über das Verhältnis der letzteren zu unserem Dichter: „Da er auch zugleich an dem Ergehen beider Künstler herzlichen Antheil nahm, so lebten sie in den Gesprächen über Kunst, Charakter, Lebensplan und Menschenschicksale unvergeßliche Tage“ [31]). Wurde Goethe den Schauspielern ein Meister, so blieb ihnen Schiller ein Freund, der ihre Kunst praktisch studierte und ihre Welt des Scheines so innig mit der seinen verwob, daß er die Wahrheit der Dichtung nicht ohne die Wahrheit ihrer Darstellung denken konnte. Schillers Rolle war daher auf den Drillproben der Weimarer Bühne eine mehr passive, und mit keinem Zeugnis ist zu beweisen, daß er Goethes Rekrutenübung im Jambentakt gebilligt habe; schreibt er doch sogar einmal an Körner: „Der Jambe vermehrt die theatralische Wirkung nicht und oft geniert er den Ausdruck.“ Er mußte die Versprache in klassicierender Monotonie erstarren sehen, während ihn selbst es drängte, Schröder als Darsteller Wallensteins nach Weimar zu berufen.

Dieser Plan legt eine Erläuterung des Unterschiedes nahe, welcher die Bühnensprache im Sinne Schillers und Goethes betrifft. Selbst die Schauspielkunst unserer Tage zeigt ihn noch deutlich: Man findet oft einen deklamierenden Faust; vielleicht einen pathetischen, aber nie einen deklamierenden Wallenstein. Deklamation bedeutet hier die Schönrednerei nach Prinzipien, Pathos jedoch die Manier eines Schauspielers. Mögen ihre Wirkungen sich ähneln, die Ursachen sind theoretisch sehr verschieden: Natürliche Schauspieler von großem Ruf deklamieren den Faust, weil sie den Wohllaut Goetheſcher Verse in dieser Rolle höher achten als die Wahrheit. Ein solcher Faustdarsteller ist Schönredner im

Studierzimmer wie am Arme Gretchens, ohne jede Charakteriſtik. Er iſt nur möglich, wenn die Kritik ſich auf den Boden der Goetheſchen Äſthetik ſtellt; nimmt ſie jedoch die natürliche Empfindung zum Maßſtab, ſo wird ſie dulden, daß die grübleriſche Stimmung ſchon im erſten Monolog gelegentlich den Vers zerreiße, und verlangen, daß die Sprache Fauſts mit dem Beginn der Gretchenhandlung die ganze Skala der Leidenſchaften lebenswahr behandle ſtatt mit der hohlen Virtuoſität des Deklamators. Die natürliche Auffaſſung des Fauſt iſt auch heute durchaus noch keine allgemeine, aber die Kritik läßt neben ihr das Prinzip der Deklamation beſtehen*), während ſie die Schillerſchen Helden von dieſem Zugeſtändnis ausſchließt. In den Geſtalten ſeiner Dramen will die Äſthetik nur Menſchen ſehen, wie Schiller ſie ſelbſt ſich vorſtellte. Kein anderes Zeugnis kennzeichnet ſo deutlich ſeinen Geſchmack als die Abſicht, Schröder nach Weimar zu rufen.

Im erſten Rauſche des Erfolges fand Schiller wohl an den Übertreibungen der Bühne Gefallen, bald aber lenkte er in ruhigere Bahnen ein. Seine Briefe[32]) beweiſen die Entſchiedenheit, mit welcher er die Natürlichkeit der darſtellenden Kunſt forderte. Die Realiſtik Ifflands als Franz Moor erhielt in einem Brief vom 17. Januar 1782 Schillers Beifall; er ſchreibt an Dalberg: „Dieſes einige geſtehe ich E. E. daß die Rolle Franzens, die ich für die Schwerſte erkenne, als ſolche über meine Erwartung (welche nicht gering war) in den wichtigſten Punkten vortrefflich gelang.“ Zwei Jahre ſpäter urteilte er über Ifflands Lear, ſeine Darſtellung ſei ein Ganzes, keine Grimaſſe, keine Bewegung des unbedeutendſten Muskels ſtrafe den anderen Lügen — „nichts erinnert uns, daß dieſer Lear der Franz Moor ſei, den wir zwei Monat vorher mit ſchaudernder Bewunderung anſtaunten“**)[33]). Auch als Lear war Iffland von ergreifender Natürlichkeit. Dalberg erklärte ſogar im Protokoll vom 7. Sept. 1784: „Der Beifall entkräftet die über dieſe Rolle zu fällende Kritik.“ Die Gegenüberſtellung beider Rollen in Schillers Urteil beweiſt jedoch, daß Ifflands Lear eine künſtleriſch abgeklärtere Leiſtung war als ſein Franz Moor. Der Dichter begann alſo das Maß des Darſtellers zu ſchätzen. In

*) Dies geſchieht noch heut im Sinne Goethes, wenngleich er ſpeziell über die darſtelleriſche Aufgabe der Rolle Fauſts ſich nie geäußert hat.

**) Auf welche „Räuber“-Aufführung Schiller hier beſonderen Bezug nimmt, iſt unbekannt.

späteren Jahren aber, als Iffland zum zweiten Male nach Weimar kam, rühmt er ihn im Lustspiel, während er an Goethe schreibt: „In edeln, ernstern und empfindungsvollen Rollen bewundere ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, seinen Kalcül und Besonnenheit. Hier ist er immer bedeutend, planvoll und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist. Daher würde er mir, für die Tragödie, kaum eine poetische Stimmung geben können." Auf dem Kothurne des klassicistischen Dramas war Iffland weniger natürlich; dieser Brief Schillers aber läßt erkennen, daß er die früher gerühmte Wahrheit des Schauspielers auch in edlen Charakteren zu sehen wünschte, denn Schiller versteht hier unter „poetischer Stimmung" nichts Anderes, als die völlige Überzeugung durch die Wiedergabe einer Rolle. — Einsicht und Vorliebe für die Sprache der Natur geben sich auch in Schillers Briefen über Schröder und Fr. Ferd. Fleck mit beredten Worten kund. Als er Schröder hatte den „Nathan" lesen hören, schrieb er mit Entzücken über seine Einfachheit an Goethe*). Wie den Gründer der Hamburger Schule, so versuchte er auch, den genialsten seiner Schüler nach Weimar zu ziehen. Drei Briefe**) an Goethe lassen diese Absicht erkennen, aber Fleck gehörte ebenso wenig mehr in den Rahmen dieser Bühne wie Schröder und später Iffland.

Schiller berücksichtigte in seinen Jenenser Vorlesungen über Ästhetik (1792/93) auch die Schauspielkunst. Er bekämpfte auf dem Katheder das schlimmste Übel, welches der platte Naturalismus gezeitigt hatte: die ausschließliche Hervorkehrung der subjektiven Individualität und kam zu derselben Maxime, die Goethe nach Ifflands Erscheinen in Weimar aufstellte: Der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt ausbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen. Man kann aber nicht sagen, daß Schiller diese Maxime auf dem Wege der „philosophischen Spekulation" fand***). Er dankte sie vielmehr seiner Erfahrung, die er nur

*) 1. Aug. 1801.

**) 19. Nov. 1800. 12. Dez. 1800. 29. Juni 1801.

***) Julius Wahle, „Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung", Weimar 1892, S. 100.

in den Vorleſungen verarbeitete. Dasſelbe geſchah in der Abhandlung „Über Anmuth und Würde“. Auch ſie fordert Wahrheit und Schönheit der Darſtellung. Schönheit aber bedeutet in dieſer Schrift nichts als die Anmut der Natürlichkeit. „Er ſoll zuerſt dafür ſorgen,“ heißt es vom Schauſpieler, „daß die Menſchheit an ihm ſelbſt zur Zeitigung komme, und dann ſoll er hingehen und (wenn es ſonſt ſein Beruf iſt) ſie auf der Schaubühne repräſentiren.“

Weder Goethes noch Schillers theoretiſche Unterſuchungen führen neue Geſichtspunkte herbei; die Kenntnis vom Weſen der Schauſpielkunſt erſcheint mit der Wirkſamkeit Leſſings und ſeiner Schüler abgeſchloſſen. Dem Hamburger Dramaturgen ſteht in praktiſcher Hinſicht Schiller viel näher als Goethe. Der Weimarer Diktator trat von außen an die Schauſpieler heran und zwang ihnen vorgefaßte Ideen auf, während Schiller von innen heraus ein mitfühlender Berater des darſtellenden Künſtlers wurde. Viel eher könnte man von Goethe ſagen, daß ſeine Theorie aus philoſophiſcher Spekulation hervorging. — Wie wenig Schiller mit Goethes Abſichten übereinſtimmte, läßt ſein ablehnendes Verhalten gegen die Wiederbelebung der franzöſiſchen Dramatik deutlich erkennen. Dieſe Abneigung gründet ſich auf ein Urteil über das Trauerſpiel der Franzoſen, „wo wir ſelten oder nie die leidende Natur zu Geſicht bekommen *), ſondern meiſtens nur den kalten, declamatoriſchen Poeten oder auch den auf Stelzen gehenden Comödianten ſehen“. Nur ungern nahm Schiller die Überſetzung franzöſiſcher Muſter vor[33b]). Dem Wunſche Karl Auguſts, nicht ſeiner Überzeugung folgend, ging er Goethe in dieſer Thätigkeit zur Hand. Die Überſetzung aus dem Franzöſiſchen erleichterte Goethes Reaktion, weil ſie dem Prinzip des Schönen auch in der Darſtellungskunſt Vorſchub leiſtete. Schiller jedoch förderte als Dramaturg Pathos und Plaſtik der franzöſiſchen Schule nicht, ſondern überließ es jedem friſchen Naturell, ſich zwanglos in den Dienſt der Kunſt zu ſtellen, ſoweit es mit der Objektivität der Rolle nicht in Zwieſpalt kam.

„Die beſten Bühnen Deutſchlands ſind in zwey Hauptparteyen getheilt; die eine folgt der reinen Flamme, die von Berlin aus noch immer freundlich flimmert, die andere geht verblendet

*) Schiller in der Abhandlung „Über das Pathetiſche“.

dem Irrlicht nach, das von Weimar aus den Wanderer neckt," heißt es in Reinholds Schrift gegen die Goethesche Schule. Süddeutschland, besonders Wien, folgte seiner Reaktion bis an die Grenze ihrer dritten Entwicklungsphase. Berlin aber nahm ebensowenig als Leipzig an dieser Entwicklung teil. Es ist um so auffallender, daß die Schauspielkunst der preußischen Hauptstadt von dem Einfluß der Weimarer Schule unberührt blieb, als das französische Theater sich dort am längsten gehalten hatte. Der Austausch des fremden Stiles gegen Natur und Wahrheit hatte sich in Berlin schneller vollzogen als an jedem anderen Ort. Man muß bedenken, daß nach dem siebenjährigen Kriege unter Friedrich II. das französische Theater in dieselbe Blüte trat, die es vorher besaß. Es ist nicht richtig, dem großen König eine geistige Müdigkeit anzudichten, welche ihn hinderte, dem Aufschwung der deutschen Kunst zu folgen. Er schenkte der italienischen Oper sein volles Interesse, und noch am 22. April 1776 wurde das französische Schauspielhaus am Gendarmenmarkt mit Corneilles „Polieukt" eröffnet. Die Truppen Kochs, Döbbelins und Seylers mußten zurückstehen; selbst die Einführung Shakespeares, welche an Leistungen Schröders und Brockmanns in Berlin theatralische Ereignisse zeitigte, kamen gegen einen Geschmack nicht auf, der zum blinden Vorurteil geworden war [34]).

Im übrigen Deutschland war die Autorität der Franzosen schon seit den Tagen der „Hamburgischen Dramaturgie" erschüttert. Ihre Wirkung verstärkte Herders Kritik der Schlegelschen Batteux-Übersetzung (1769) *). Diese Recension stürzte die Anschauungen des französischen Ästhetikers. Wie stark Herder seine Ansichten über die dramatische Kunst in Mitleidenschaft zog, geht aus Chr. F. Weißes und K. W. Ramlers Briefwechsel hervor **). Weiße legt dem Herderschen Angriff auf Batteux dieselbe Wichtigkeit bei, wie der Polemik Lessings gegen den Geist der französischen Dramatik. Dieser zeitgenössische Eindruck ist von großer Wichtigkeit, denn er läßt erkennen, wie tief sich Herders Einfluß auf die Entwicklung der dramatischen Kunst fühlbar machte.

Schon in Riga erregte die Mendische Truppe Herders Interesse. In einem Brief an Scheffner ***) sprach er die Idee aus,

*) Batteux siehe oben Kap. II.

**) Herrigs Archiv 1887. 79 pag. 188.

***) Joh. George Scheffner. Königsberg 1736–1820, preuß. Kriegsrat,

ſich über die „Fehler der theatraliſchen Geſellſchaft in Tragödien“ zu äußern; auch unter den „Planen“ vom Jahre 1766 iſt von „Geſprächen über das Theater“ die Rede. Leider ſind dieſe Schriften ausgeblieben, aber trotzdem arbeitete Herder am Werden der natürlichen Schauſpielkunſt mit. Er ſtudierte Leſſings „Dramaturgie“ und Sonnenfels' „Briefe über die Wiener Schaubühne“. Das Jahr 1769 führte ihn nach Paris, wo er auch dem Theater ſein Intereſſe ſchenkte. Es mag ſein, daß Herders Gedanken über Statuen und Gemälde, wie ſein Biograph Haym ſagt, ihn auch vor die Schaubühne begleiteten, aber im Verkehr mit Diderot hat er die Dumesnil, Arnould, Molé und Lekain gewiß ſo betrachten gelernt wie Schröder die Größen der Pariſer Bühne. Das iſt die notwendige Konſequenz ſeiner Forderungen an die dramatiſche Kunſt. Auch Herder will „menſchliche“, nicht „Standes“-Charaktere auf der Bühne ſehen, er verurteilt die „galliſche Zopftragödie“ und bekennt ſich zu Shakeſpeare, wenn auch nicht in ſo beſtimmter Weiſe wie Leſſing. Die Kritik an Batteux aber verdiente, ſchärfer ins Auge gefaßt zu werden, da ſie die Stellung Herders zwiſchen dem franzöſiſchen und germaniſchen Geſchmack klarer in ihrer Neigung zu Shakeſpeare erkennen läßt.

In den ſiebenziger Jahren begannen die Fürſten, an ihrer Spitze der Kaiſer, die Selbſtändigkeit der deutſchen Kunſt anzuerkennen und zu achten. Überall wichen die franzöſiſchen Schauſpieler zurück, in Berlin zuletzt, wenn man von dem ſpäteren aber flüchtigen Beſuch einer franzöſiſchen Geſellſchaft in Wien (1781) abſieht. Als ſtändiger Sitz der Franzoſen erreichte die Berliner Bühne das höchſte Alter; erſt der bayriſche Erbfolgekrieg führte die Auflöſung ihrer Truppe am Gendarmenmarkt herbei. Mit dem Ausgang der ſiebenziger Jahre endet die künſtleriſche Fremdherrſchaft auf der deutſchen Bühne; allerdings kehrten die Franzoſen dahin wieder zurück, aber ihr Erſcheinen unter Napoleon hatte nicht die künſtleriſche Bedeutung des Auftretens von Geſellſchaften, welche der deutſche Geſchmack freiwillig geworben hatte. Das neue Jahrhundert ließ franzöſiſche wie andere Bühnengäſte einer fertigen und ſelbſtändigen Kunſt in Deutſchland gegenübertreten.

---

gab zahlreiche Gedichtſammlungen heraus und war 1767/68 bei der Königsberger „Gelehrten und politiſchen Zeitung“ als Kritiker des Theaters thätig.

1778 erfolgte die Auflösung des französischen Theaters am Gendarmenmarkt. Döbbelin aber hielt sich in der preußischen Hauptstadt trotz der drohenden Kriegszeit und wagte sich an die höchsten Aufgaben. Er war früher schon im Jahre 1764 nach Berlin gekommen. Damals pflegte er das wilde Spiel, welches der Charakter von Haupt- und Staatsaktionen mit sich brachte. Devrient erklärt als das wohlthätige Resultat dieser Manier die Abschaffung der Stegreifburleske in Norddeutschland, weil Döbbelin selbst den Harlekin auf der Berliner Bühne „niedergedonnert" habe. — K. W. Ramler, der seit 1745 in Berlin weilte, sorgte für die Verbesserung des Vortrags, damals jedoch in derselben Weise wie Goethe später in Weimar, so daß die Unnatur nur in eine andere umgebildet wurde. — Nach Kochs Tode (1775) kehrte Döbbelin zurück und blieb dann endgiltig in Berlin. Er selbst blieb ein unnatürlicher Schauspieler, aber an seiner Truppe, aus welcher schon im Anfang Namen wie Brückner, Mecour, Unzelmann hervorragen, war der Wandel der deutschen Schauspielkunst nicht spurlos vorübergegangen. Shakespeare gewann auch die Berliner Bühne; Schröder und Brockmann gaben ihr den Stil der Natürlichkeit. Dazu kam, daß der glückliche Verlauf des bayrischen Erbfolgekrieges die Bedingungen für die Entfaltung der Kunst besserte. In Berlin waren sie um so günstiger, als Friedrich Wilhelm II., in seinem Kunstgeschmack durchaus deutsch, der von seinem Vorgänger verschmähten Bühne ganz besondere Aufmerksamkeit zuwandte. Er rief das Berliner Nationaltheater am 5. Dec. 1786 ins Leben. Döbbelin wurde den Professoren Engel und Ramler als Regisseur unterstellt, während jene beiden die artistische Oberleitung übernahmen. Realismus und Idealismus reichten somit einander die Hand, aber diese wohlthätige Verquickung war nicht von langer Dauer. Ramler zog sich bald zurück. Um so freier allerdings konnte die Berliner Bühne ihre Natürlichkeit entfalten. Als dann auch bald Döbbelin pensioniert wurde, trat Fleck an seine Stelle, ein frischer Sproß der Ackermann-Schröderschen Schule*). — An Engel aber sollte es sich erweisen, daß reiches Wissen und feiner Geschmack ohne praktische Routine tote Gaben eines Bühnenleiters sind. Er genoß kein Vertrauen, verlor den Respekt der Untergebenen und mußte 1794 von seinem Posten abtreten. Er

*) Als Schauspieler gehörte er der Berliner Bühne schon seit 1783 an.

machte einem Größeren Platz, von dessen Antrittstage, dem 14 Nov. 1796, die eigentliche Blütezeit der Berliner Nationalbühne datiert: es war Iffland!

Das Berliner „Nationaltheater" wurde jetzt die tonangebende Bühne Deutschlands. Iffland bewirkte eine geistvolle Verschmelzung der Hamburger und Weimarer Schule; seine vornehmsten Helfer waren: Fleck, Friedrike Unzelmann, Beschort, Mattausch, Reinwald und Gern. Das harmonische Zusammenspiel dieses Ensembles war ein Verdienst Ifflands, welches vor und nach ihm oft erworben wurde, aber die Thatsache, daß er Schauspieler vom ersten Fache zur Darstellung kleiner Rollen vermochte, zeugt von so imponierender Gewalt über den Körper eines Kunstinstitutes, wie sie in neuerer Zeit nur ein Fürst wieder besessen hat: Georg II. von Meiningen. Es handelt sich hier um eine geistige Gewalt, welche die Größe zu überzeugen vermag, daß sie sich dem Ganzen zuliebe unterordne. Eine Bühne, wo dieser Kunstsinn herrscht, erhebt sich auf den Gipfelpunkt schauspielerischer Intelligenz; er geht im Angesicht des zwanzigsten Jahrhunderts mit jedem Jahre mehr verloren.

Das Genre, welchem Iffland sein Hauptinteresse schenkte, war das bürgerliche Schauspiel. Als Resultat dieser Pflege stellte sich eine natürliche Sprechweise des Berliner Nationaltheaters ein. Sie übertrug sich auch auf die hohe Tragödie. Charakteristisch z. B. war das Verfahren der Unzelmann, welche sich ihre jambischen Rollen wie Prosa, ohne Absatz der Verse schreiben ließ, damit das Auge sie nicht verführe, die rhythmischen Abteilungen als Hemmnis des natürlichen Redeflusses zu empfinden. Trotzdem war sie wie die Anderen weit entfernt von plattem Ausdruck. Was die Berliner Schauspieler dem Rhythmus zugestanden, nennt Devrient einmal schön und treffend den — Rededuft. Freilich darf man einen Brief Schillers an Körner nicht übergehen, in dem es heißt: „Madame Unzelmann spielt Maria Stuart mit Zartheit und großem Verstande, ihre Deklamation ist schön und sinnvoll, aber man möchte ihr noch etwas mehr Schwung und tragischen Styl wünschen. Das Vorurtheil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr, ihr Vortrag nähert sich dem Konversationston und alles wurde mir zu wirklich in ihrem Munde. Das ist Ifflands Schule und es mag in Berlin allgemein Ton sein. Da wo die Natur graciös und edel ist, wie bei Mad. Un-

zelmann, mag man sich's gern gefallen lassen, aber bei gemeinen Naturen muß es unausstehlich sein, wie wir schon in Leipzig bei der Vorstellung der Jungfrau gesehen haben." Wie verträgt sich dieser Vorwurf mit der Behauptung in Tiecks „Dramaturgischen Blättern", Iffland habe die Annäherung der deutschen Bühne an die französische Manier betrieben? Man sieht, wie schwer es der historischen Kritik gemacht ist, in solchen Fällen die Wahrheit zu finden. Oft geschieht es, daß selbst so vollwichtige Meinungen widersprechender Art auch nur Zufallswirkungen der flüchtigen Schauspielkunst ihre Entstehung verdanken. Auch spielt die Individualität einzelner Darsteller eine große Rolle: Ihr starker Eindruck scheint in einem Urteil die Anschauung des Ästhetikers völlig aufzuheben, und doch handelt es sich nur um die Macht der persönlichen Einwirkung. Schillers Brief wendet sich im Grunde doch nur gegen den rohen Naturalismus, er läßt der „graciösen Natur" auch in diesem Schreiben ein Recht der Äußerung. — Das zeitgenössische Urteil schließt um die Wende des Jahrhunderts viel Widersprüche in sich, weil die Rückkehr zu Lessing sich naturgemäß nicht mit einem Schlage bestimmt und klar in den Tendenzen der deutschen Bühne aussprach. So konnte es geschehen, daß Iffland von Schiller naturalistischer Bestrebungen geziehen wurde und anderseits in Tieck einen höchst einseitigen Kritiker fand, der seine Absicht, die Natur zu fördern, ganz verkannte*). Lessings „idealisierter Naturalismus" mußte sich erst wieder herausschälen. Dies geschah im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts.

Schon äußerlich beweist das reiche Repertoir, welches Iffland dem Berliner Nationaltheater schenkte, daß er die Verschmelzung des Schönen und Wahren suchte. Um die Sprache zu veredeln, gab er ebenso wie Goethe die französischen Klassiker. Shakespeare mußte dann wiederum dem Pathos ein Gegengewicht leisten, und fernerhin bot das Repertoir, welches Devrient auf das Genaueste zusammengestellt hat**), in buntem Wechsel litterarisch wichtige Erscheinungen, unter denen Z. Werners „Weihe der Kraft" und „Söhne des Thales", die Schicksalsdramen wie Müllners „Schuld" u. a. hervorragen.

---

*) Auch Tiecks „Dramaturgische Blätter", 1825 26 erschienen, greifen auf diese Zeit zurück.

**) „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", III. Bd. 289 ff.

Iffland wurde als Regisseur ein bedeutender Erzieher des damals heranwachsenden Schauspielergeschlechts. Devrient nennt die stattliche Zahl seiner Schüler*). Selbst Talente wie Fleck und die junge Düring, nachmalige Stich-Crelinger, entzogen sich seinem Einfluß nicht. — Ifflands Gastspielreisen erweiterten die Schule des idealisierten Naturalismus. Seit dem Jahre 1801 führte ihn sein Weg auch mehrmals nach Wien. Das Burgtheater, welches anfangs gegen die schnell erblühende norddeutsche Bühne zurückblieb, erhob sich seit dem Beginn dieses Jahrhunderts zu bewundernswerter Selbständigkeit des Stiles. Nirgends prägte sich seine Spaltung in den Ton der klassischen Tragödie und den bürgerlichen Ton so scharf aus wie an dieser Bühne. Der erstere nahm ein wenig mehr pathetische Färbung an als der norddeutsche Geschmack gut heißt, während der Konversationston durch Schreyvogel jene Natürlichkeit erhielt, die, wenn heut auch erreicht, mustergiltig bis auf unsere Tage geblieben ist.

Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts hob die klassische Epoche der deutschen Schauspielkunst an. In dieser Zeit erreichte Lessings Werk erst seine eigentliche Bedeutung und Lebendigkeit. Vollendet hat es sich im Wirken Ifflands und Ludwig Tiecks [35]). Der Dresdener Dramaturg beschwor die Wogen des Pathos, welche die Deklamation bis in die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts schlug. Nicht etwa, daß nach dieser Zeit alles Pathos verschwunden wäre, aber es verlor seine Stilberechtigung und tauchte nur wieder als Manier einzelner Schauspieler auf, die sich gefielen, ihre Sprache in lyrischer Empfindung schwellen zu lassen. Tieck wandte sich besonders gegen die Wiener Schule, deren Anhänger „sich in die Brust werfen, wenn sie Verse sprechen" — so heißt es in den „Dramaturgischen Blättern" **). In diesem Werk vollzieht sich die theoretische Rückkehr der deutschen Schauspielkunst zu Lessing: Tieck bekämpft die Deklamation, welche „der Kunst und Natur gleich fern stehe", und sucht die Mitte zwischen dem Idealismus und Naturalismus. Das musikalische Deklamieren widerstrebt der Wahrheit; wenn die künstlerische Behandlung der Rede ihre Natürlichkeit aufhebt, so kann von Charakter-Darstellung, von wahrer Steigerung, von Herausheben oder Fallenlassen dieser

*) „Geschichte der Schauspielkunst", III. Bd., S. 300 f.
**) Leipzig 1825/26.

oder jener Stelle nicht mehr die Rede sein. Dagegen sagt Tieck von dem rohen Naturalisten: „Viel haben wir von diesen dürren Rednern leiden müssen, die natürlich zu sein meinen, wenn sie trivial sind und gewichtige Worte und große Gedanken gleichsam unter sich wegwerfen, immerdar den Zusammenhang zerreißen und den Sinn zerstückeln, und jede Erhebung Schwulst, und die Würde und Majestät Unnatur nennen. Jene Hochtrabenden, Schwülstigen sind oft im Drama selbst kopirt und lächerlich gemacht worden, selten nur diese Verehrer der dürftigen Natur, die es nicht weniger verdienen." Den richtigen Vortrag in der Tragödie bestimmt Tieck nach folgendem Grundsatz: „Der Rhythmus der Conversationssprache müßte wol die Basis auch des Trauerspiels sein und bleiben" — der entscheidende Satz in seiner Theorie des Vortrags! Tieck verwirft das Virtuosentum des einzelnen Künstlers und dringt mit erneuerter Entschiedenheit auf ein natürliches Zusammenspiel, worauf die echte Kunst der „Menschendarstellung" beruhe. Er mahnt von neuem an die germanische Verwandtschaft mit den Engländern und fordert ihre Nachahmung in Deutschland. „Zu der Vollendung eines deutschen Schauspielers zu gelangen, ist freilich unendlich schwerer, als ein großer französischer Tragödienspieler zu werden: sowie denn die Aufgabe auch eine viel höhere ist, ein Gedicht im Sinne Shakspeare's*) oder Goethes zu schreiben, als eine Tragödie in einer manierirten Beschränktheit." Tieck greift in die Zeit der altenglischen Schauspielkunst zurück und rühmt die Schauspieler Burbadge und Allen: „Dieses rasche, lebendige, ganz naturgemäße Spiel, dieser richtige und einfache Vortrag, der gerade nur dadurch alle Nüancen zuläßt und möglich macht, trug und hob die Produktionen Shakspeare's und seiner Zeitgenossen; in dieser Weise waren Burbadge und Allen groß, sowie späterhin Betterton, bis zu Garrick hinab." Das VI. Kapitel dieses Buches ergiebt die Thatsache, daß Tieck vom Einflusse Corneilles und Racines auf die englische Schauspielkunst nichts weiß, denn „von Betterton bis zu Garrick" herrschte die „reine" Natur nicht, sie kam in Garrick erst wieder zur Reife. Aber der Kreislauf ihrer Entwicklung findet einen treffenden Ausdruck in Tiecks Urteil über Schröders kunstgeschichtliche Mission: „Für die Bühnendarstellung gründete Schröder's Talent eine ächte deutsche

*) Tieck schreibt nicht Shakespeare.

Schule, die keine andere sein konnte, als jene oben angedeutete altenglische."

Seit der Rückkehr zu Lessing hat diese Schule im Geschmack unserer Nation untilgbare Wurzeln gefaßt.

„Kunst und Natur
Sei eines nur.
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt."

Im Sinne dieses Spruches besteht die Lehre des Hamburger Dramaturgen fort, und zwar in der Weise, daß „Kunst" lediglich das Maß an der „Natur" bedeutet. Die deutsche Schauspielkunst hat von Lessing ihre dauernde Grundstimmung erhalten. Die einseitige Kunst des französischen Pathos so wenig wie der flache oder polternde Naturalismus sind noch als Stilgattung möglich, und die Kritik verwirft beide am einzelnen Darsteller als Manier. Der „idealisierte Naturalismus" ist der große Kunststil in Dichtung und Darstellung, zu welchem der Geschmack unserer Nation nach kurzen Epochen jeweilig „modern" genannter Richtungen immer zurückkehren wird. Diese Notwendigkeit liegt in der Natur unseres künstlerischen Empfindens, welche Tieck mit tiefer Erkenntnis schildert:

„Dies feste Bestehen auf Wahrheit und Natur, diese Freude am großartigen Schmerz, die Freiheit der Gesinnung, die sich keinen Convenienzen beugt, ein geläutertes Gefühl, das sich durch keinen Schwulst blenden läßt, dieses mit einem ernsten Streben zu einer ächten und tiefsinnigen Kunst, ist, in höchster Bedeutung aufgefaßt, unsere wahre deutsche Natur."

Litteratur.

Einleitung.

1) Descartes, Sur les passions de l'âme. Amsterdam 1650.

2) Locke, Essay concerning human understanding. London 1690.

Kapitel I.

1) Boileau, L'art poëtique. Paris 1674.

2) H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886. (Kap. III.)

3) H. Clairon, Mémoires. Paris 1799, 1822.

4a) Voltaire, Oeuvres. Ausgabe: Paris 1784/5, für Racine Bd. 26. S. 96.

b) H. Clairon s. o. N. 3 für Corneille.

c) Grimarest, Traité du récitatif etc. Paris 1707, für beide.

5) P. Corneille. Oeuvres diverses. Amsterdam 1740 (V. Bd.).

6) H. v. Stein s. o. N. 2. S. 25.

7) P. Corneille s. o. N. 5. Bd. V. S. 487.

8) J. L. Legaulois, Sieur de Grimarest, La vie de Molière. Paris (Amsterdam) 1705. Deutsch: Leben des weltberühmten Comödiant Molière, beschrieben von M. de Grimarest, aus dem Französischen übersetzt. Augsburg 1711.

9) Grimarest, Traité du récitatif. Paris 1707, Rotterdam 1740.

10) Nach Quérard, La France littéraire.

11) Genaueres: I. Bd. Kap. 7, 8.

12) Lemazurier, La Galerie historique des acteurs du théâtre français. Paris 1810. Bd. I. S. 39.

13) H. Lucas, Histoire philosophique et littéraire du théâtre français. Paris 1862.

14) S. o. N. 9.

Kapitel II.

1a) Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848.

b) S. o. Kap. I, N. 2.

c) Servaes, Die Poetik Gottscheds und der Schweizer. Straßburg 1887.

d) Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. Frauenfeld 1888.

2) Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1771: „Notiz poëtischer Neuigkeiten", I. Abschnitt: Theoretische und historische Schriften über die Dichtkunst" — Anfang.

3) Horaz, De arte poëtica.

4) Cicero, De oratore.

5) Quintilianus, Institutiones oratoriae.

6) Dubos, Dissertation sur les représentations théâtrales des anciens. Paris 1719.

7) Batteux, Les beaux arts réduits à un même principe. Paris 1746. Vorwort.

8) Dubos, Les réflexions critiques sur la poësie ou la peinture. Paris 1719.

9) S. o. N. 7.

10) Batteux, Les cours de belles lettres. Paris 1747.

11) Gottsched, Auszug aus des Herren Batteux' Schönen Künsten ꝛc. Leipzig 1754. S. 194/5.

12a) J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik. Berlin 1785. I. Theil.

b) Einführung S. 38, 39, 86, 88, 153 der Edition 1844.

13) Fr. Muncker, Mendelssohn, ADB.

14) Moses Mendelssohn, Briefe die neueste Litteratur betreffend. 85. Brief, Moses Mendelssohn, Gesammelte Schriften, ed. G. B. Mendelssohn. Leipzig 1844. Bd. IV, 1. Theil. S. 26 ff.

15) Rémond de Sainte Albine, Le comédien. Paris 1747.

16) Marmontel, Artikel déclamation der Encyclopédie française.

17a) S. o. Kap. I, N. 2, II. Abschnitt, Kap. IV, S. 239.

b) Dortselbst S. 128 ff.

18) Erich Schmidt, Lessing und Diderot. Gegenwart 1882. N. 9—10.

19) S. o. Kap. I, N. 2, II. Abschnitt, I. Kap. S. 122.

Kapitel III.

1) S. o. Kap. I, Nr. 13, Bd. I, S. 167.

2) S. o. Kap. I, N. 8.

3) S. o. Kap. I, N. 13, Bd. I, S. 63, 64.

4) Über die Italiener in Paris schreibt J. A. J. Desboulmiers, Histoire du théâtre italien jusqu'à l'année 1769.

5) Sticotti, Garrick ou les acteurs anglais. Paris 1769. S. 42.

6) S. o. Kap. I, N. 12, S. 406.

7) F. Lotheissen, Molière, sein Leben und seine Werke. Frankfurt a. M. 1880. S. 324 ff.

8) S. o. Kap. I, Nr. 9.

9) S. o. Kap. II, N. 12a, II. Theil, 33. Brief, S. 74 der Edition 1844.

10) S. o. Einleitung, N. 1.

11) S. o. Kap. II, N. 12, S. 38, 39, 86, 88, 153 der Edition 1844.

12) S. o. N. 11. Art. 34, 43, 112, 113.

13) Descartes, Tractatus de homine. 1660. Kap. II: quomodo moveatur haec machina.

14) Home Lord of Kames, Elements of criticism. 1762. Deutsch: Grundsätze der Kritik, her. v. J. J. Engel u. Meinhard 1772.

15) D. Hume, On the passions, 1742, gehörig z. d. Essays and treatises on several subjects.

16) Wolff, Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen. Halle 1752. § 213—19.

17) Diderot, Observations, Correspondence littéraire, ed. p. Garnier frères, Paris.

17a) S. o. N. 5.

18) S. o. Kap. II, N. 8.

19) S. o. Kap. II, N. 16.

20) S. o. Kap. I, N. 12, 13. Dazu Ch. Gueullette, La comédie française. Paris 1881.

21) Percy Fitzgerald, The Romance of the english stage. London 1874. — Doran, Annals of the english stage from Betterton to Ed. Kean. London 1887. — H. Barton Baker, The London stage from 1576 to 1888. London 1889.

22) Mad. de Staël, De l'Allemagne. Ed. Paris 1882. Kap. 27: De la déclamation. S. 326.

Kapitel IV.

1) S. o. Kap. I, N. 8. S. 44 f. und d'Hannetaire (J. N. Servandoni), Observation sur l'etat du comédien 1764 (war nicht aufzutreiben), nach den Editionen 1774—1801: Observations sur l'art du comédien. (Dasselbe.) Ed. 1774 S. 9 (über d'Hannetaire siehe: Quérard, Dictionaire des ouvr. anon. III. col. 614).

2) Quellen für Baron; 2 b—f für das théâtre français überhaupt.

a) George Wink (Winck) (siehe diesen: Quérard, La France littéraire), Lettre à Mylord ××× sur Baron et Demoiselle Le Couvreur. Paris 1730.

b) Dorat, La déclamation théatrale in den Poësies de Dorat, Genf 1777, oder in den Oeuvres choisies. Paris 1844.

c) Lemazurier, s. o. Kap. I, N. 12.

d) Lucas, s. o. Kap. I, N. 13.

e) Gueullette, s. o. Kap. III, Nr. 20.

f) Copin, Histoire des comédiens de la troupe de Molière. Paris 1886.

3) S. o. N. 2 b, chant I. Dazu J. J. Engels Mimik. Ed. 1844. II. Theil. 27. Br. S. 25.

4) Ludovico Riccoboni, Pensées sur la déclamation. Paris 1737. Francesco Riccoboni, L'art du théâtre. Paris 1750.

5) S. o. Kap. II, N. 15.

6) S. o. N. 2b.

7) S. o. N. 1.

8) S. o. Kap. III, N. 19.

9) Lemazurier, Bd. I, S. 278 ff.

10) Dortselbst S. 47.

11) S. o. Kap. II, N. 16.

12) Quellen für die äußere Geſchichte der Riccoboni:

a) L. Riccoboni, Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres d'Europe. Paris 1740.

b) Gottſcheds Bücherſaal. Leipzig 1745. Bd. I, St. 3. N. 6. S. 264 ff.

c) Leſſings Theatraliſche Bibliothek. Berlin 1754. II. St.

d) S. o. Kap. III, N. 4. Bd. III, S. 241 f.

e) Eſchenburgs Beiſpielſammlung zur Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſchaften. Berlin—Stettin 1789. Bd. III, S. 87.

13) S. o. N. 12a, S. 134 ff.

14) Genaueres über den italieniſchen Naturalismus: ſ. o. Kap. II, N. 8, S. 444 ff. und 447 f.

15) S. o. N. 12a, S. 29.

16) S. o. Kap. III, N. 4, IV. Bd. S. 216.

17) Dortſelbſt Bd. V, S. 468.

18) S. o. N. 12b.

18a) Dortſelbſt.

19) L. Riccoboni, Histoire du théâtre italien, im Anhang: Del' arte rappresentativa. 1728.

20) S. o. N. 12b, VI. Band 4. St.

21) S. o. N. 12e.

22) S. o. N. 1, S. 285.

23) S. o. Kap. III, N. 4, V. Bd. S. 496.

24) Joſeph Kürſchner, Die erſte theatraliſche Akademie. Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal 1876, N. 32—39.

25) Reichards Gothaiſcher Theaterkalender 1779. Nachrichten von einer deutſchen Schauſpieler-Akademie. (Aus den Tagebüchern dieſer Akademie gezogen.)

26) G. E. Leſſing, Beiträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters. Stuttgart 1750, IV. St. N. 1.

27) S. o. N. 12a, S. 134 f.

28) S. o. Kap. III, N. 19.

29) S. o. Kap. II, N. 11, S. 184.

30) Fr. Riccoboni, L'art du théâtre. Vorwort.

31) G. E. Leſſing, Der Schauſpieler nach Rémond de Sainte Albine, in den Beiträgen zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters (im Auszug).

32) Correspondence littéraire. Ed. Garnier frères, Paris 1877, Bd. I, S. 111 ff. u. 398.

33) J. Kürſchner, Konrad Eckhofs Leben u. Wirken. Wien, Peſt, Leipzig 1872.

34) H. Uhde, Conrad Eckhof, in R. Gottſchalls Neuem Plutarch 1876.

35) S. o. Kap. II, N. 11, S. 184.

Kapitel V.

1) Ludwig Fulda, Die Gegner der zweiten ſchleſiſchen Schule. (Kürſchners D. N. L. 39.)

2) K. v. Reinhardtſtöttner, Zur Geſchichte des Jeſuitendramas in München. (Jahrbuch für Münchener Geſchichte III, S. 53—174.)

3) K. Trautmann: Jahrbuch für Münchener Geschichte II, S. 185—334.

4) Dissertatio de actione scenica cum figuris eandem explicantibus et observationibus quibusdam de arte comic. Auctore P. Francisc. Lang Societatis Jesu etc. Mon. 1727. Vergl. P. Bahlmann, Das Drama der Jesuiten: Euphorion II, S. 283.

5) Fr. Ch. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin, Stettin 1784. IV. Bd. S. 560, 562, 564 ff.

6) Vgl. Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg 1863. S. 174.

7) Beyträge zu einer Schul- und Erziehungs-Geschichte in Baiern. München 1778. S. 59, 60.

8) Goethes Tagebücher. (Weimar 1887.) I, S. 149.

9) J. Bidermann, Ludi theatrales. München 1666. I. Praemonitio, S. 17. p. (††)2a.

10) J. Geffcken: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte III, S. 1 ff.

11) L. Geiger, Berlin 1688—1840. Berlin 1892. I, S. 254 ff.

12) S. o. Cap. II, N. 1 d.

13) Fr. Joh. Freiherr v. Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeit. Leipzig 1881.

14) J. Chr. Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst. Leipzig 1730.

15) S. o. N. 14, 2. Aufl. 1737, II. Theil, X. Hptst. § 31, S. 687 ff.

16) (Lefaucheur), Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste. Paris 1657 und öfter.

17) Hédelin abbé d'Aubignac, La prâtique du théatre. Paris 1657.

18) S. o. Cap. II, N. 1 d, S. 286.

19) S. o. N. 14 S. 10 ff. der Ed. 1737.

20) S. o. Cap. II, N. 11, S. 197.

20a) Gottsched, [S. o. Kap II, Nr. 11 S. 197.] ... Leipz. 1754.

21) Gottsched, Ausführliche Redekunst. Leipzig 1736.

22) J. J. Bodmer, Kritische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schaubühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin. Bern 1743. — Zum zweiten Male abgedruckt: Leben und Thaten Der Welt berichtigten und besten Commedianten unser Zeit. Anderer Theil v. Daniel Wolffgang Meyern. 1744.

23) S. o. Cap. IV, N. 34, S. 134—135.

23a) Th. W. H. Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848.

24) S. o. Nr. 23, S. 146.

25) S. o. Cap. II, N. 1a, S. 165.

26) S. o. Nr. 20a, S. 184.

27) Joh. v. Antoniewicz, Joh. El. Schlegels ästhetische und dramaturgische Schriften. D. L. D. 26, S. CLX—CLXII.

28) Ankündigung der Hamburgischen Dramaturgie.

29) In Gottscheds Beyträgen zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. VIII, S. 297 ff. Leipzig 1742: Chr. Mylius, Eine Abhandlung, worinnen erwiesen werden wird: Daß die Wahrscheinlichkeit der

Vorstellung, bey den Schauspielen eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben.

30) S. o. Cap. II, N. 1 d, S. 280, 283.

31) S. o. Cap. II, N. 1 d, S. 248.

32) Gottscheds Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poësie und Beredtsamkeit, IV, S. 466 ff. Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne.

33) S. O. N. 32, IV, S. 624—51.

34) Joh. El. Schlegels Werke, dritter Theil, herausgegeben von Joh. Heinr. Schlegeln. Kopenhagen, Leipzig. 1764. S. 83.

35) J. v. Sonnenfels, Briefe über die Wienerische Schaubühne 1767/69, i. d. Gesammelten Werken 1784 Bd. V, VI. der 8. Brief. Vgl. jetzt A. Sauer, Wiener Neudrucke, Bd. VII.

36) Hamburger Unterhaltungen. (Juli 1768) VI, S. 78 f.

Kapitel VI.

1 a) Colley Cibber, Apology for his Life, with an historical View of the Stage during his own Time. London 1740 und 1756.

b) Aaron Hill, Essay on the art of acting. London 1745.

c) Th. Davies, Leben von David Garrick, deutsch Leipzig 1782.

d) Percy Fitzgerald, The Romance of the english stage. London 1874.

e) Dr. Doran, Annals of the english stage from Th. Betterton to Ed. Kean. London 1887.

f) Barton Baker, The London stage from 1576 to 1888. London 1888.

2) S. o. N. 1 f, I. Bd. Kap. IX.

3) S. o. N. 1 a, Kap. XVI.

4) S. o. N. 1 a, c, d, e, f.

5) S. o. N. 1 c, S. 397.

6) S. o. N. 1 c, Kap. XIII.

7) G. Chr. Lichtenberg, Briefe aus England, im „deutschen Museum" 1776 und 78.

8) S. o. N. 1 a.

9) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 75.

10) S. o. N. 1 c, II. Kap. S. 53.

11) Erich Schmidt, Lessing, II, 1. Bd. S. 76.

12) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 72.

13) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 311.

14) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 314.

15) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 74 und 75.

16) S. o. N. 7.

17) S. o. N. 1 f, I. Bd. S. 217.

18) Berlinische privileg. Staats- und gelehrte Zeitung, 76. Stück, 1754.

19) S. o. N. 1 f, I. Bd. S. 215.
20) S. o. N. 1 f, I. Bd. S. 216.
21) Quellen für Diderot:
a) Mad. de Vandeul, Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de feu M. Diderot. Paris 1787.
b) Diderot, M. Grimm u. a., Correspondence littéraire, IX. Bd., Edit. Garnier frères. Paris 1877.
c) Rosenkranz, Diderots Leben und Werke. Leipzig 1866.
d) Edmond Scherer, Diderot-Etude. Paris 1880.
22) S. o. Kap. IV, N. 2 b—e.
23) Poësies de Dorat, I. Bd. Genf 1777
oder: Oeuvres choisies de M. Dorat, II. Bd. Paris 1786.
24 a) 'Discours de la poësie dramatique' (Der Familienvater).
b) 'Dorval und ich', 3 Unterredungen (Der natürliche Sohn).
25) Noverre, am Schluß der 'Lettres sur la danse et les ballets'. Lyon 1760.
26) Paradoxe sur le comédien, Oeuvres complets de Diderot, VIII. Bd. Paris 1875. S. 398.
27) Chr. Mylius, Versuch, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sei: In G. E. Lessings Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters. 1750.
28) Bei Hempel XIX S. 714.
29) S. o. N. 21 b, S. 134 ff.
30) S. o. N. 26, Bd. VIII.
31) S. o. Kap. IV, N. 1.
32) S. o. N. 21 b, Suite et fin des observations de M. Diderot etc., M. Grimms Schlußbemerkung.

Kapitel VII.

1) Quellen zur allgemeinen Kenntnis Lessings als Dramaturgen:
a) Gervais, Lessing als Dramaturg. Hohensteiner Programm 1858.
b) Th. W. Dangel und G. E. Guhrauer, Gotthold Ephraim Lessing. Sein Leben und seine Werke, 2. Auflage. Berlin 1880/81.
c) Erich Schmidt, Lessing. Berlin 1884—92.
2) S. o. Kap. V, N. 13.
3) Quellen zur allgemeinen Orientierung auf der deutschen Bühne:
a) Chr. Aug. von Bertram, Ueber die Kochische Schauspielergesellschaft. Leipzig 1772.
b) S. o. Kap. IV, N. 25.
c) C. M. Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin, Stettin 1781.
d) Hagemeister, Dramaturgisches Wochenblatt für Berlin und Deutschland. Berlin 1792.
e) Schütze, Hamburger Theatergeschichte. Hamburg 1794.
f) Chr. Aug. v. Bertram, Litteratur- und Theaterzeitung. Berlin 1778—84.

Ephemeriden der Litteratur und des Theaters. Berlin 1785—87.

Annalen des Theaters. Berlin 1788—97.

g) Böttiger, Briefe über Schauſpielkunſt, Theater und Theaterweſen in Deutſchland. Altona 1798.

h) Blümner, Geſchichte des Theaters in Leipzig. Leipzig 1818.

i) F. L. W. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder. Hamburg 1819 und 1823.

k) Prutz, Vorleſungen über die Geſchichte des deutſchen Theaters. Berlin 1847,

l) Ed. Devrient, Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt. 1848—74.

m) A. E. Brachvogel, Geſchichte des Königlichen Theaters zu Berlin. I. Theil 1877, II. Theil 1878.

n) S. o. N. 2.

o) B. Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder. Hamburg, Leipzig 1890/94.

p) Hans Devrient, Schönemann und ſeine Schauſpielergeſellſchaft. Hamburg, Leipzig 1895.

4) Hempel XX_2 S. 3 f.

5) S. o. N. 1 b, I. Bd. S. 166 f.

6) Hempel XI_2 S. 853.

7) Loebell, G. E. Leſſing, S. 283.

8) S. o. N. 4.

9) Theatraliſche Bibliothek. 1. Stück 1754.

10) Hempel XI_2 S. 851 ff.

11) S. o. N. 1 c, I. Bd. S. 268.

12) Hempel XVIII S. 272.

13) Die Gegenwart, Bd. XXI, N. 9.

14) Hempel XI_2 S. 691 ff.

15) S. o. N. 6.

16) Hempel VIII S. 197, Brief an Herrn A**.

17) Hempel XIX S. 639.

18) S. o. N. 3 *l*, II. Bd. S. 140.

19) S. o. N. 18.

20 a) Friedrich Nicolais Leben und litterariſcher Nachlaß (ed. Göckingk) Berlin 1820. S. 73 ff. S. 76 Anmerkung: über die verfrühte Feier des Jubiläums.

b) S. o. N. 3 m, I. Theil, S. 165. (Der Club wurde ſpäter Freitagsclub genannt.)

21) S. o. N. 1 a.

22) S. o. N. 1 b, II. Bd. S. 99 der II. Auflage. Berlin 1881.

23) S. o. Kap. II, N. 1 d, S. 277.

24) Neue Beyträge zum Vergnügen des Verſtandes und Witzes, I. Bd. 5 Stück. Leipzig 1745.

25) S. o. N. 13.

26) Neueſtes aus dem Reiche des Verſtandes und Witzes. Jahrgang 1751.

27) S. o. Kap. IV N. 24.

28) S. o. N. 3 p.
29) S. o. N. 3 *l*, II. Bd. S. 324 f.
30) S. o. Kap. IV, N. 12 c und N. 26.
31) S. o. Kap. IV, N. 33 und 34.
32 a) Neue Berliner Monatsschrift, XXIV. Bd. Juli 1810.
b) Moses Mendelssohns gesammelte Schriften, IV. Bd. I. Teil S. 26 ff. Leipzig 1844.
33 a) Fr. Schröter u. Rich. Thiele, Kommentierte Ausgabe der „Hamburger Dramaturgie". Halle 1877—78.
b) W. Kosack, Materialien zu Lessings Hamburger Dramaturgie. (Herrigs Archiv 1873. 51, S. 33—78).
34) L. Eckhardt, Lessing, ein Vortrag: „Athenäum". Hamburg 1864.

Kapitel VIII.

1) Zur allgemeinen Orientierung über Schröder: S. o. N. 3 i und o.
2) S. o. N. 3 *l*, II. Bd. Kap. 5 und 7.
3) J. Fr. Schink, Ueber Brockmanns Hamlet. Berlin 1778.
4) Aug. W. Iffland, Mannheimer Almanach für's Theater, S. 165. Berlin 1808.
4 b) S. o. N. 3 i, I. Bd. S. 337 f.
5) Aug. W. Iffland, Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen. Gotha 1785.
6 a) H. v. Schellheim, Wienerische Dramaturgie. Wien 1775.
b) Joh. Heinr. Fr. Müller, Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne. Wien 1776.
c) S. o. Kap. IV, N. 25, Fragment einer Geschichte der Wiener Schaubühne von einem Unbekannten. (Von Reichard als „genau und zuverlässig" herausgegeben.) Gotha 1776.
d) Jos. Fr. Schink, Dramaturgische und andere Skizzen nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien. Wien 1783.
e) Schlager, Ueber das alte Wiener Hoftheater. Wien 1851.
7) J. v. Sonnenfels, Selbstbiographie. Wien 1778.
Franz Kopetzky, Joseph und Franz von Sonnenfels. Wien 1882.
K. v. Görner, Der Hanswurststreit in Wien und J. von Sonnenfels. Wien 1884.
8) August Sauer, Wiener Neudrucke, N. 7. Wien 1884.
9 a) Vergl. das wörtliche Citat o. N. 3 *l*, II. Bd. S. 56 f.
b) E. Duncker, Iffland in seinen Schriften als Künstler, Lehrer und Direktor. Berlin 1859.
c) W. Koffka, Iffland und Dahlberg. Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims. Nach den Quellen zusammengestellt. Leipzig 1865.

d) Aug. W. Iffland, Ueber meine theatraliſche Laufbahn, herg. v. Hugo Holſtein: dtſch. Litt. D. 24. (Erſter Druck Leipzig 1798.)

Zur allgemeinen Geſchichte des Mannheimer National-Theaters:

O. H. v. Gemmingens, Mannheimer Dramaturgie. 1780.

Tagebuch der Mannheimer Schaubühne (herg. von Trierweiler) beſpricht die Aufführungen vom 2. Okt. 1785 bis 26. Aug. 1788.

A. Pichler, Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Mannheim 1879.

10) Madame de Staël, 'De l'Allemagne', Kap. 27. Paris 1810.

11) Aug. W. Ifflands Almanach für Theater und Theaterfreunde. Berlin, Jahrgang 1808, S. 34 ff., Jahrgang 1809, S. 80 ff., Jahrgang 1811, S. 1 ff., Jahrgang 1812, S. 1 ff.

12) Rheiniſche Beyträge zur Gelehrſamkeit, X. Heft 1781, S. 304 ff.

13) Überſetzt von Chr. H. Reichel. Koppenhagen u. Leipzig 1785.

Ferner abgedruckt in W. A. O. Reichards Theaterjournal, 10. 13. 14. 15. 22. Stück.

14) Neue Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, 32. Bd. 1. Stück, S. 99 ff. Leipzig 1786.

15) S. o. N. 11.

16) S. o. N. 9 c, S. 385.

17) Karl Schröder, J. J. Engel. Schwerin 1897.

18) W. A. O. Reichards Selbſtbiographie, herg. von H. Uhde. Stuttgart 1877.

18b) R. Hodermann, Geſchichte des Gothaiſchen Hoftheaters 1775—1779. Theatergeſchichtliche Forſchungen IX. Hamburg 1894.

19) Fr. Grandaur, Chronik des königlichen Hof- und Nationaltheaters in München. München 1878.

20) Das Weimariſche Theater. In der Goethe-Ausgabe von J. G. Cotta, 35. Bd. Leipzig 1858. S. 340.

21) Gödeke, IV. Bd. S. 509. (Max Koch.)

22) S. o. N. 21 zuerſt S. 529, dann S. 519.

23) S. o. N. 20, S. 342.

24) Joh. Peter Eckermann, Geſpräche mit Goethe, I. Theil Weimar 1837. S. 155, II. Ausgabe.

25) Briefwechſel zwiſchen Genaſt und Zelter, I. 185.

26) Zeitung für die elegante Welt, N. 13. 1883.

27) Max Martersteig, Pius Alexander Wolff. Leipzig 1879.

28) Karl von Holtei, Monatliche Beiträge zur Geſchichte dramatiſcher Kunſt und Litterattur, I. Bd. Heft 1.

29) Ed. Genaſt, Aus dem Leben eines alten Schauſpielers. Leipzig 1862.

30) Über das Zuſammenwirken Goethes und Schillers handelt Ph. Manning, Idealismus und Realismus in der Schauſpielkunſt. Baſeler Diſſertation 1892.

31) S. o. N. 11, Jahrgang 1808, S. 96.

32) Friedrich von Schillers Briefe. Herausgegeben und mit Anmerkungen verſehen von Fritz Jonas. Stuttgart, Leipzig, Berlin 1892—96.

33) Göckingks Journal von und für Deutschland 1784, 2, 263.
33 b) Köster, Schiller als Dramaturg. Berlin 1891.
34) S. o. Kap. VII, N. 3 c, d, f, m.
R. Genée, Ifflands Berliner Theaterleitung. Berlin 1896.
35) Quellen für Ludwig Tieck:
Ludwig Tieck, Briefe über Shakespear (!) 1800.
L. Tieck, Das altenglische Theater. 1811.
L. Tieck, Die Anfänge des deutschen Theaters. 1817.
L. Tieck, Phantasus. Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen. Berlin 1812—17.
L. Tieck, Dramaturgische Blätter. Nebst einem Anhange noch ungedruckter Aufsätze über das deutsche Theater und Berichten über die englische Bühne. Breslau 1825/26.
R. Köpke, Ludwig Tieck. Leipzig 1851.
H. Bischoff, Ludwig Tieck als Dramaturg. Brüssel 1897.

Nachträge und Berichtigungen:

1) La Mimographie ou idées d'une honnête femme pour la Réformation du Théâtre National. Amsterdam 1770.

2) A Lecture on Mimicry. Von einem Unbekannten. London 1777.

N. 1 und 2 bieten keine neuen Gesichtspunkte.

3) In Aug. W. Ifflands Almanach für Theater u. Theaterfreunde, Berlin 1807, 1808, 1809, 1811, 1812 ist noch besonders zu verweisen auf die Aufsätze: „Ueber die Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne", 1807, S. 50 ff. „Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne", 1807, S. 87 ff. „Ueber den Vortrag in der höheren Tragödie", 1807, S. 139 ff. „Ueber körperliche Beredtsamkeit", 1808, S. 34 ff, Fortsetzung: 1809, S. 66 ff.

4) Ifflands theoretische Schriften wurden nach seinem Tode gesammelt: A. W. Ifflands Theorie der Schauspielkunst für ausübende Künstler und Kunstfreunde. Berlin 1815.

5) „Neue deutsche Dramaturgie". Von einem Unbekannten. Altona 1798. Bietet in ihrem theoretischen Teil nichts Neues.

6) G. Waniek, Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit. Leipzig 1897. Gottscheds Verhältnis zum deutschen Theater ist auch in diesem Werk ohne besondere Rücksicht auf die Schauspielkunst behandelt.

7) Kap. II, N. 12 a muß heißen: J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik. Berlin I. Teil 1782, II. Teil 1785.

8) Kap. III, N. 14 muß heißen: Home Lord of Kames, Elements of criticism. 1762. Übersetzt von Meinhard, Grundsätze der Kritik. Hg. v. J. J. Engel u. Chr. Garve 1772.

Regiſter.

A.

Ackermann, Konrad Ernſt, 60. 96. 112. 121. 128. 129. 131. 142. 143. 196.
— Dorothea, 129. 143.
— Charlotte 129. 143.
Addiſon, 77. 78.
D'Allainval (Wink, Winck ps.), 33. 35.
Allen, 200.
Antoniewicz, J. von, 63. 64.
Ariſtoteles, 123. 124.
Armand, 36.
Arnould, 195.
Ayrenhof, 146.

B.

Babo, 181.
Baker, 72, 79, 81, 83, 84.
Balicourt, 85.
Baron, 20. 32—36. 38. 40. 44. 48. 61. 72. 74. 84. 85. 86. 132. 165.
Batteux, 9—15. 17. 18. 19. 24. 32. 45. 46. 58. 61. 119. 194. 195.
Beaubourg, 85.
Beaumarchais, 86.
Beck, 127. 144. 164. 165. 166. 180. 190.
Becket, 80.
Beil, 127. 144. 155. 159. 160. 163. 164. 165. 174. 180.
Bernardon, 153.
Bernini, 138.
Beſchort, 197.
Betterton, 72. 73. 74. 78. 80. 200.
Bielefeld, von, 112.
Bieſter, 113.
Bode, 88. 113. 180.
Bodmer 60.
Boek, 129.
Böttiger, 183.
Boileau, 45. 67.
Booth, 72. 73. 74. 79. 80.
Borchers, 143.
Bouhours, 94.
Borberger, 99.
Braitmaier, 54. 119.
Brandes, 180.
Brawe, 148.
Brockmann, 143. 164. 177. 194. 196. 199.
Brückner, 96. 115. 116. 196.
Brühl, 188.
Brumois, 64.
Le Brun, 12.
Bucher, 51.
Burbadge, 200.

C.

Cahuſac, 88. 120.
Cheſterfield, 82.
Cronegk, 134.
Cibber, 72—75. 78. 79. 83.
Cicero, 11. 56. 58. 97.
Clairon, 7. 38. 48. 49. 85. 89. 90. 174.
Coquelin, 93.
Corneille, 7. 8. 9. 20. 27. 31. 32. 34. 36. 37. 40. 44. 57. 72. 73. 85. 89. 93. 117. 119. 194. 200.
Le Couvreur (Lecouvreur), 34. 36. 40. 85.

D.

Dalberg, Freiherr von, 127. 155—158. 161—164. 166—169. 172. 174. 179. 180. 191.
Danzel, 61. 98. 99 130.
Davies, 81.
Deskartes (Carteſius), 1. 13. 24. 25. 26.
Devrient, Eduard, 59. 96. 114. 115. 126. 128. 142. 144. 154. 156. 179. 180. 181. 197. 198. 199.
— Ludwig, 82.
Diderot, 4. 17. 20. 28. 40. 71. 76. 84—94. 100. 106. 108. 114. 119. 121. 123. 124. 140. 145. 178. 179. 183. 185.
Dingelſtedt, 127.
Döbbelin, 128. 194. 196.
Dogget, 79.
Doran, 82. 83.
Dorat, 34. 36. 40. 85. 91. 130. 178.
Dubos, 9—12. 14—19. 24. 28. 29. 30. 32. 37. 46. 67. 97. 119.
Duclos, 85.
Dufresne, 85.
Dumesnil, 195.
Duncker, 156.
Düring (Stich-Crelinger), 199.

E.

Eberhard, 170. 172.
Eckenberg, 53. 109. 111.

Eckermann, 186. 188.
Eggert, 183.
Ekhof, 22. 32. 35. 41. 45. 49. 60. 63. 66. 67. 69. 96. 113. 115. 126—130. 132—137. 142. 143. 146. 148. 155. 156. 159. 164. 165. 174. 177. 178.
Engel, 13. 23. 24. 25. 113. 137. 159. 167. 169. 170. 172—177. 180. 184. 196.
Eschenburg, 39. 170.

F.

Le Faucheur (Lefaucheur), 56. 57.
Fleck, 36. 192. 196. 197. 199.
Franz I., 146.
Friedrich V., 63.
Friedrich II., der Große, 109—112. 179. 194.
Friedrich Wilhelm II., 112. 196.

G.

Garrick, 19. 21. 28. 61. 71—83. 89. 90. 148. 174. 178. 200.
Garve, 173.
Gellert, 31.
Gellius, Aulus, 57.
Genast, 186. 187. 189.
Georg II., 197.
Gern, 197.
Gorju, 8.
Gotter, 142. 163. 177. 180.
Gottsched, 4. 12. 15. 17. 37. 38. 45. 49. 50. 52—63. 67—71. 95. 96. 103. 107. 108. 111. 112. 115. 126. 128. 129. 147. 178.
Goethe, 15. 40. 51. 53. 82. 91. 93. 129. 168. 180—189. 191—194. 198. 200.
Göz (Götz), J. F. von, 172. 173.
Göze, 62.
Graff, 169.
Gruner, 186.

H.

D'Hannetaire, 34. 40. 91. 93. 94.
Hamilton, Emma, 83.
Haym, 195.
Hedelin d'Aubignac, 8. 56. 57. 64.
Hensel, 115. 122. 137.
Herder, 194. 195.
Herrig, 194.
Herrmann, Max, Vorwort.
Heydrich, 96.
Hildebrand, Freiherr v. Einsiedel, 184.
Hill, 74—78. 82.
Hilverding, 109. 146.
Hogarth, 82. 83. 99. 129. 130. 139.
Holberg, 31.
Houdar de la Motte, 107.
Home, Lord of Kames, 26. 171. 173. 174.
Horaz, 5. 7. 11. 170.
Hume, 26. 171. 173.

I.

Iffland, 82. 127. 144. 145. 146. 155—158. 160—169. 171. 180—184. 186. 190. 191. 192. 197. 198. 199.
Irving, 84.

Jot.

Jagemann, 189.
Jaquet, Katharina, 146.
Jodin, 76. 85.
Joseph II., 37. 127. 146. 153. 154. 155. 195.

K.

Karl II., 72.
Karl August, 193.
Karl Eugen, 179.
Karl Theodor, 141.
Kean, 84.
Kemble, 84.
Koch, 112—116. 123. 128. 136. 194. 196.
Koffka, 156. 158. 165. 172.
König, Eva, 141.
Körner, Chr. Gottfr. 190. 197.
Kotzebue, 180,
Kurz, 153.
Kürschner, 41. 49. 126. 132.

L.

Lachmann, 109.
Lamprecht, 179.
Lang, 51. 148.
Laube, 127.
Lavater, 172. 173.
Lekain, 49. 85. 166. 174. 178. 195.
Lessing, Gotthold Ephraim, 4. 10. 13. 15. 17. 20. 24. 27. 31. 33. 40—49. 53. 55. 56. 61. 63. 65—71. 78. 81. 82. 86. 87. 94—119. 121—131. 131—135. 137—142. 145. 146. 148. 171. 173—186. 188. 193. 194. 195. 198. 201.
— Karl, 76. 98. 141.
Lichtenberg, 77. 80. 83.
Lillo, 114.
Lindau, 91.
Litzmann, 144. 145. 146.
Locke, 1. 16. 125.

Loebell, 98.
Löwen, 61. 66. 70. 113. 128—132.
Lohenſtein, 54.
Lotheißen, 22.

M.

Macready, 84.
Malcolmi, 189.
Manteuffel, von, 68.
Marmontel, 14. 30. 34. 36. 88.
Maria Thereſia, 146.
Mattauſch, 179. 197.
Maximilian von Bayern, 155.
Mecour, 196.
Meinhard, 173.
Mende, 194.
Mendelsſohn, Moſes, 13. 14. 70. 76. 79. 113. 115. 116. 117. 119—122. 133. 135. 136. 137. 164. 176. 178.
Mercier, 91.
Meuſel, 172.
Meyer, F. L. W., 144. 145. 146. 148. 150.
— Regiſſeur in Mannheim, 155. 158. 162. 163. 164. 172. 181.
Michiels, 124.
Molé, 85. 145. 195.
Molière, 8. 19—23. 28. 31. 32. 40. 53. 91. 96.
Müller, Joh. H. Fr., 127.
Müllner, 198.
Muncker, 13. 100. 109. 152.
Mylius, 66. 87. 97. 98. 99. 113.

N.

Napoleon I., 195.
Neuber, Friederike Karoline, 4. 54. 56. 59—62. 95. 96. 146.
Neumann, Chriſtiane, 129. 189.
Nicolai, 51. 76. 109. 113. 115. 116. 117. 122. 123. 136. 137. 172. 178.
Nicolini, 111.
Nougaret, 91.
Noverre, 88.
La Nue, 115.

O. Vacat.

P.

Plautus, 96.
Polus, 57. 58.
Pope, 1. 75.
Pouſſin, 12.
Prehauſer, 147. 153.

Q.

Quin, 83.
Quinault-Dufresne, 87.
Quintilian, 11.

R.

Racine, 7. 8. 9. 20. 27. 32. 34. 36. 37. 40. 44. 72. 73. 85. 89. 93. 184. 200.
Rahbeck, 167.
Ramler, 113. 178. 194. 196.
Reden-Esbeck, von, 95.
Redwitz, von, 182.
Reichard, 126. 166. 177. 178.
Reinecke, 143.
Reinhold, 186. 187. 188. 194.
Remond de Saint Albine, 14. 34. 45—49. 98. 102—109. 137.
Rennſchüb, 159. 160. 162. 163. 165.
Riccoboni, Francesco, 37. 38. 39. 41—49. 98. 99. 102. 103. 104. 106. 108. 130.
— Ludovico, 56. 62. 64. 67. 98. 166.
Richardſon, 114. 119.
Roscius, 56. 58. 97.
Rouſſeau, J. J., 52. 171.

S.

Sauer, 183.
Scheffner, 194.
Schiller, 5. 53. 69. 143. 181. 183. 184. 189. 190—193. 197.
Schink, 143. 170. 174—177. 179. 180.
Schlegel, Johann Elias, 57. 63—70. 98. 119. 121. 130. 131. 164. 176. 194.
— Johann Heinrich, 63. 69.
Schröder, Friedrich Ludwig, 34. 96. 127. 129. 142—146. 150. 153. 154. 155. 157. 159. 160. 165. 176. 177. 180. 183. 186. 191. 192. 194. 195. 196. 200.
— Sophie, 96. 129.
Schröter, 139.
Schubart, 51.
Schuch, 112. 114. 115. 128.
Sedaine, 149. 150.
de Seine, 85.
Seyler, 142. 174. 177. 194.
Shakeſpeare, 5. 10. 19. 20. 28. 31. 72. 73. 74. 89. 119. 121. 139. 140. 143. 144. 145. 154. 181. 187. 194. 195. 196. 198. 200.
Skott, 84.
Sonnenfels, Freiherr von, 37. 62. 66. 69. 70. 76. 146—153. 195.

Spieß, 181.
Staël, Madame de, 29. 156.
Steele, 77. 78.
Stein, von, 15. 17.
Steinwehr, von, 56.
Stephanie, 146. 148.
Sticotti, 21. 30. 67. 80. 89.
Stranitzky, 53. 153.
Straube, 68.
Stüve, 60.
Le Sueur, 12.
Sulzer, 113. 169. 170. 171. 172.

T.

Talma, 93. 184. 186.
Tauenzien, von, 123.
Tempesta, 138.
Terenz, 96. 184.
Tetens, 173.
Thiele, 139.
Thomson, 75.
Tieck, 127. 188. 198—201.
Törring, 181.

U.

Uhde, 49.

V.

Vandeul, de, 86.
Velten, 52. 53.
Voland, 76. 85.
Voltaire, 76. 109. 112. 119. 134. 184
Voß, 189.

W.

Wahle, 182. 192.
Werner, 198.
Weilen, von, 53.
Weise, 50. 51. 52.
Weiße, 172. 180.
Weißkern, 153.
Wessely, 113.
Wilkes, 79.
Wolff, Pius Alexander, 12. 172. 186. 188. 189.
— Christian, 171.

X. Vacat.

Y. Vacat.

Z.

Zuckarini, 179.

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn

110072
rgeschichtliche forschungen.
der, H. Die geistige entwicklung
tschen schauspielkunst im 18.

DATE	NAME	DATE
4.1916		

110072